宗教音声·礼俗用乐

项 阳◎著

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

『十三五』国家重点出版物出版规划项目

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项 阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN
4J1635

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

"十三五"国家重点出版物出版规划项目

宗教音声·礼俗用乐

项 阳◎著

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项 阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目（CIP）数据

宗教音声·礼俗用乐 / 项阳著. －上海：上海音乐出版社，2019.7

ISBN 978-7-5523-1763-3

Ⅰ. 宗… Ⅱ. 项… Ⅲ. ①宗教音乐－中国－文集 ②礼乐－中国－文集 Ⅳ. J609.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2019）第 106378 号

丛 书 名：礼俗之间——中国音乐文化史研究
总 主 编：项 阳
封面题字：徐天进
篆 刻：陈振强

书 名：宗教音声·礼俗用乐
著 者：项 阳

出 品 人：费维耀
责任编辑：唐 吟
装帧设计：翟晓峰
印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001
上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023
网址：www.ewen.co
www.smph.cn
发行：上海音乐出版社
印订：上海书刊印刷有限公司
开本：700×1000 1/16 印张：33.25 插页：4 字数：522,000
2019 年 7 月第 1 版 2019 年 7 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5523-1763-3/J·1635
定价：82.00 元
读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542
反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241
郑重声明：版权所有 翻印必究

编辑委员会

顾　　问　袁静芳　　乔建中

总 主 编　项　阳

副总主编　任方冰　　郭　威　　柏互玖

编　　委　（以姓氏笔画为序）

任方冰　　刘丽娟　　孙　云　　孙茂利

李　卫　　张咏春　　项　阳　　柏互玖

费维耀　　郭　威　　龚　蓓　　常江涛

逯凤华　　程晖晖

总　序

项　阳

中国音乐文化史研究，是以文化视角对中国历史上与乐相关事象整体观照，把握乐之本体生成、发展，厘清技艺演化脉络，认知乐在区域社会和国家整体中的功用。乐以音声技艺为主导而成为艺术，以其独特方式表达人们丰富的个体和群体性情感诉求。艺术在社会中由于其功用而发展丰富，将功用辨清，方能把握艺术本体与功用整体之关系。学界将功用以功能称之，丰富的功能性意义会促动艺术本体持续性发展，两者相辅相成。文化视角观照的对象涵盖艺术本体和功能性整体以及保障功能性存在的多种因素。既然从国家意义上整体考量，应认知制度的具体影响，国家用乐具引领意义，不可能松散无序。把握有序，探寻规律性不能割裂式地认知，这是“接通的意义”。探究乐的艺术形态，不能忽略其在社会文化生活中具体应用，是中国音乐文化史研究的基础。

先民们从对音声感知到乐的定位，并非仅将其为审美欣赏的对象，诸如新石器时代的骨笛、鼍鼓、特磬等，既可为助猎工具，亦是部落氏族方国交流的实用信号，还可成为祭祀仪式中制造氛围的音响构成。换言之，乐之初始即有实用功能性，毕竟以音声为主导是情感和信息交流的重要方式。在这种意义上，乐既有审美欣赏功能，亦有社会功能和实用功能，教育功能也随之而生发，在为用意义上内涵不断丰富，类分趋于清晰。从夏商到周代，随着国家认同的逐渐增强，国家用乐意识也随之产生。所谓国家用乐，是依国家和社会人群精神诉求以制度作为保障的用乐方式，由此产生“技艺”门类。周代先民以“礼、乐、射、御、书、数”六艺类分，乐居其一。乐的主要特征是音声技艺为主导、歌舞乐三位一体，伴随社会发展不断创制前行。音声与乐均具稍纵即逝的时空特性，人们听不到留声机发明之前

先民的言语和唱奏，然而这些音声形态却一直伴随人类发展而不断创造。周代，乐成为所有音声技艺为主导类型的总称，其后在社会发展中派生和裂变出多种艺术类型，诸如歌舞、说唱、戏曲、器乐等。应从国家意义上把握乐之逻辑起点和演化脉络。

在中国传统音乐文化中，自周代起呈国家用乐礼乐为重样态，开国家礼乐文明之先河。先民在上古时期形成礼的观念，以仪外化，由仪成式，乐被引入重要仪式之中，国家以制度将其规范，形成国家礼乐制度。这种制度导致乐创制和使用有序且体系化，为社会所认同。社会上礼乐凸显，应拜周公“引礼入乐”所赐，由此奠定国家礼乐制度基石。礼乐为特定时间、地点、对象与礼俗、礼制仪式相须固化为用存在，周公采用“拿来主义”方式将黄帝、尧、舜、禹、汤氏族部落乐舞聚集，以周之象征意义的乐舞加入其间，对应天、地、山川、四望、先妣、先考之祭，“国之大事”（大祭祀）为用，继而定位“国之小事”（小祭祀）用乐，以显等级化。之后不断拓展，形成吉、凶、宾、军、嘉不同礼制仪式类型用乐，且王室、诸侯、卿大夫、士四级拥有，平民百姓亦可感知，“是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣附亲万民也。是先王立乐之方也。”① 礼乐构建呈体系化存在，彰显中华礼乐文明核心意义，这当然是先贤理念不断拓展并固化以成。国家用乐因制度在宗周国度普适性存在，仪式用乐具群体性特征，须由专业乐人机构承载，否则杂乱无序，不是国家制度规范下应有样态。因应制度将礼乐颁至宗周属国，使王侯显贵、诸子百家与国子参与其间，对礼乐所知、所感，全社会认同。由礼而乐，礼乐文明的实质就是使社会形成依礼而为的社会氛围，非仪式用乐也要遵循礼的观念，以“合礼乐”，否则便会受到社会舆论之谴责。

国家用乐必定有其形态，最初来源既有周之本族群创制，又有其他部落氏族方国乐舞，纳入国家规制，以机构归之，成为仪式和非仪式用乐，必有专业乐人承载，在制度规范下依等级为用，当涵盖宗周属国纳入的乐舞，这是孔夫子自卫返鲁

---

① 《礼记注疏》卷三九，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

（卫、鲁之地同样有这些乐舞存在）编纂乐语—《诗经》的道理所在。孔子记录“十五国风”，加之“大雅”和“小雅”，尚有“周颂”“鲁颂”“商颂”，若无制度下体系内专业乐人承载与传播，显然不可能远离王庭而将这些记录。将《周礼》《仪礼》中乐舞形态与诸侯国相关记述以及《诗经》等多种文献相比照，把握制度规定性下乐悬和佾舞存在，显现一致性。齐国有《韶》，鲁国有《濩》《武》，孔子在鲁记录风雅颂，均非在王庭，如何传至诸侯国值得探究。更何况《诗》是可弦、可舞、可诵之存在，是歌舞乐三位一体，仅以文本意义，不从乐舞形态整体考量，当然不是音乐文化史的关注。在没有形成乐谱和舞谱等符号系统之时，若整体承载，须有相应机构训练专业乐人以传承和传播，应回归历史语境认知。

国家用乐以礼乐为重，却非仅限礼乐，毕竟礼乐是特定时间、地点和对象与仪式相须群体固化为用。宫廷和诸侯国世俗日常之非仪式为用的乐——俗乐有广泛性存在，以表达人们的审美娱乐等丰富情感诉求。周公引礼入乐致使仪式为用和非仪式为用，或称礼乐和俗乐类分，“两样货色齐备，各有各的用处”。依礼的观念用乐，不与仪式相须的俗乐要“合礼乐”，这是社会对“靡靡之音”“桑间濮上之乐”“郑卫之音”口诛笔伐的道理。整个社会知礼、懂礼，方显礼乐文明意义。人们的情感有非仪式用乐诉求，作为俗乐，既可自娱亦可娱它，在娱它层面，人们更需有“代言”，这是专业乐人群体存在意义的另一面。俗乐属个体与群体并置，因应多种体裁形式，有些样态可个体展现，有些必须群体性承载，需要团队力量。俗乐最易与时俱进，也最易创造新体裁类型。因此说，礼乐是依制固化，俗乐是不断新创。一旦形成国家意义上礼乐和俗乐两条主导脉络各自为用、互为张力的理念，后世依此前行。如果说周之国家用乐机构王室为春官所辖之大司乐领衔，诸侯国则为“有司”承载，其乐本体形态、相关体裁形式、乐舞内容上下相通。秦汉以降两千年间在国家意义上是以太常为主导的用乐存在。礼乐“虚名”，重俗为用。秦汉之太常与乐府，隋代太常属下雅部乐和俗部乐，唐代由太常分置教坊，都是国家用乐，礼俗兼具。

国家用乐有规制，非只在宫廷，毕竟周代就有四级规定性。既往研究国家用乐有聚焦宫廷的倾向，似乎将宫廷用乐说清楚了，就把国家用乐讲明白了，显然不是这个样子。这些年来，社会上兴起“国学热”，国学定位“六艺之学”，然而，研

究国学之乐多以形而上认知，还是乐的时空特性所致。乐既为六艺之一，不谈乐难说真正全面认知中国传统文化；仅以形而上认知，不考量本体形态，难说真正把握“乐艺”，更难说全面认知国学。

实际上，国学之乐应是对乐形而下与形而上有机统一，周代乐学具整体观念。《周礼》《仪礼》《国语》《论语》，诸子百家对乐的思考均需整合，《礼记》之《乐记》具全面意义，代表了中国传统大乐学观。《乐记》存世11篇，佚篇12，内容虽有缺，但从篇目上亦可把握整体意义。《乐记》开篇“乐本”，讲乐本体呈歌舞乐三位一体样态。与本体相关有“乐言”“乐器”“说律”，依本体有“乐作”，如此有“奏乐”“师乙”，可视为音乐本体及创作表演理论。其他篇章诸如“乐礼”“乐象”“乐道”“乐化”“季札”等辨乐与政治、礼制、社会、审美、哲学、义理、乐教等关系。以乐立类、立学，有形而下本体形态，亦有形而上诸学科，重礼却亦把握俗乐意义，如“宾牟贾”篇有“听古乐唯恐卧，听新乐不知倦”之语。《乐记》为中国乐学“立学”，传统乐学绝不等于乐本体之学。学界循此上溯下探协同攻关，可全面认知中国音乐文化史的结构性内涵。

将中国乐文化传统以礼乐和俗乐定位，是否符合先民规制需要辨析，先民用乐理念的确如此。周公以最高层级定位礼乐，确立仪式为用礼乐一脉，非仪式为用与之相对应，显现俗乐意义。有制度下的机构设置和官属乐人为保障，呈体系化存在。礼乐分为雅乐类型和非雅乐类型。雅乐类型，在周代当是最高礼制仪式为用，所谓“六乐”；非雅乐类型同为礼乐，对应多种礼制类型和层级为用，诸如《仪礼》中“乡饮酒”“乡射礼”“大射仪”“燕礼”，更为具体是“乡乐”和“房中之乐”，不属雅乐却是礼乐。还有依等级道路仪仗等为用的“九夏”。礼乐为用在后世依五礼类归，吉、凶、宾、军、嘉五类都有乐之仪式为用，但等级、类型上不同。汉魏以降，西域和边地乐舞形态进入中土腹地，导致国家用乐越来越丰富，从乐制上明确雅乐和非雅乐类型，雅乐之乐制谓“华夏正声”，非雅乐类型则以“胡汉杂陈”之鼓吹乐为重（非雅乐类型还有他种组合）。

汉唐间学者认知周代俗乐涵盖仪式用乐内容。隋文帝将太常用乐分为“雅部乐”和“俗部乐”，学界对俗部乐辨析回溯到《仪礼》用乐，这当然是仪式用乐类型，所以说，应该辨析礼乐和俗乐两个重要概念，毕竟这属于两条主脉的基准定

位。在周代，胡乐尚未凸显，因此礼乐常以雅乐指代，但雅乐绝非礼乐全部。换言之，礼乐确有非雅乐类型。汉魏以降胡乐渐盛，且在隋唐成为太常仪式用乐类型。隋文帝定位俗部乐应涵盖胡乐、仪式为用的俗乐和非仪式为用的俗乐，毕竟国家用乐主导机构是太常。唐代明确以雅、胡、俗类分，乐的三种类型独立性增强。以“华夏正声”为标志，雅乐有至高无上的地位，属礼乐最高形态，这胡乐和俗乐应是礼俗兼具或称仪式和非仪式共在。“九部伎”中胡乐以大曲形态在嘉礼“如式”为用，次曲和小曲有可能在宫廷和地方官府以非仪式身份出现，造成“洛阳家家学胡乐”的局面。所谓俗乐，因循《仪礼》一脉仪式为用，汉魏以降应涵盖胡乐，隋文帝时“俗部乐”即以此归。当胡乐单列，这俗乐在部伎中为非胡乐的部分，尚有非仪式为用。开元间玄宗另置教坊管理俗乐，是将非仪式为用部分析出，“开元二年（714）：旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐”①。从此非仪式为用的俗乐真正有了独立空间。虽然其后千年间教坊经历了回归太常、部分参与仪式为用，但毕竟从国家意义上赋予俗乐独立性。教坊设置之先，国家用乐机构涵盖非仪式为用的俗乐，或称礼俗兼具，如此方能合理解释教坊设置属太常乐之“分店”性质②。至于明代有“今太常寺礼乐之司也，近年多掌以道官，教坊司亦礼乐之属也，近年悉领以优人”③ 的认知，说明教坊承载的演化，却不能动摇“教坊司乃倡优之司”的俗乐定位。

太常对国家用乐执掌，音乐学界以宫廷礼乐机构论之，殊不知秦汉以降所有国家用乐都归太常统辖。国家用乐机构应涵盖仪式、非仪式，礼乐、俗乐，雅乐、非雅乐等，即便不同时期设置某些机构承载乐的部分职能，但总的归属应为太常，因为均应归属国家用乐。学界既往对国家用乐较少关注制度下的全国性存在，但敦煌卷子和破历中明确有“太常乐”称谓，“P. 3882《口元清邈真赞》将归义军乐营称为‘太常乐部’”，“P. 2569 背《驱傩儿郎伟》（1）也有‘太常抚（拂）道向

① ［宋］司马光撰，胡三省音注：《资治通鉴》卷二〇一，中华书局，1956 年，第 6694 页。

② 参见岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》载：“从制度上观察，乐工之大本营为太常寺，教坊仅为一分支店之性质。”（台北中华书局，1973 年，第 276 页）

③ ［明］郑纪撰：《东园文集》卷三，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

前’”①。衙前乐、府县教坊、乐营（高级别官府）等多种相应机构设置说明两条主脉的用乐是制度下全国性存在。国家制度意义上有两种人户值得重视，把握住这些可明确国家用乐的全国性存在，这就是始于南北朝的国家乐籍制度和金代以礼乐人、元代定为礼乐户、明清以乐舞生称之的群体，两种人户均是全国性存在。

并非南北朝之前国家没有官属乐人群体，而是未设相关户籍以归。北朝时期国家设置乐籍，以“专业、贱民、官属乐人”定位，由此拉开中国乐籍制度延续一千又数百年的大幕。这种户籍是从宫廷、王府、京师、军镇以及各级地方官府均有之的情状。这个群体职属国家用乐（涵盖礼乐和俗乐），唐代文献记述从全国性存在的这个群体中选拔人才分期分批到京师受训，每期十五载，业成后部分留宫中执事，其他回地方官府教授并承载国家礼乐和俗乐，如此使得国家用乐在音乐本体中心特征——律调谱器曲以及相关用乐规范上下相通②。典籍称这个群体“终身继代不改其业”（《唐律疏议》），保障国家用乐体系化存在。其中男性乐人重礼乐为用，女性乐人重俗乐为用。他们既对国家太常与教坊机构创制的乐以承载，亦有创制的能动性。所谓“男记四十大曲，女记小令三千”。对礼乐承载者，熟谙乐与礼制仪式仪轨相须内涵；对俗乐者，更是多种音声技艺类型的创承群体。在乐籍制度下，国家所有具引领意义的专业音声技艺类型，诸如说唱、戏曲、谐谑、歌舞等都以这个群体的创制为主导。对乐籍制度应逐渐向深水区探究。

礼乐人和礼乐户、乐舞生群体，是从金代肇始，亦为国家制度下的设置。我们看到，自汉至唐，这雅乐属最高礼制仪式，以金石乐悬领衔“华夏正声”宫廷为用。隋唐以降国家设科举制度，在县域以上普设“泮宫”（学宫）。学宫与文庙相辅相成，国家颁定一套属中祀且为雅乐的《文庙祭礼乐》，供祀圣贤为用，由此雅乐一支遍及县治。乐舞整体颁布的同时，国家将整套乐器制作后颁发到府衙一级，州县则依府式而制，这也使得国家乐律在全国统一。金代统治者认定雅乐至高无上，不应由贱民群体承载，设“礼乐人”以承，元代将这个群体定为礼乐户。这种人户遍及全国，县治以上官衙有这个群体存在。进入明代，国家统治者意识到以

---

① 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页。

② 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期。

礼乐户称谓定位礼乐，则是仅将雅乐为礼乐者，然而，唐宋时期五礼加卤簿仪式为用都属礼乐范畴，可见金元时期这国家礼乐观念有偏差。由是，明代统治者上接唐宋，恢复五礼加卤簿为用的整体礼乐观念，却未恢复由乐户承载雅乐的“传统”，而是将礼乐户改称乐舞生，仍由非贱民群体承载，这是新变化。须明确，这个群体是制度规定下全国性存在，明清时期多种府志、州志、县志对《文庙祭礼乐》有相对全面记述，这种中祀雅乐类型具全国性意义。涵盖乐谱、舞谱，且具总谱和分谱意义与仪式相须的文本以邱之稑《丁祭礼乐备考》最为详尽，湖南浏阳当下依该谱用乐活态存在，成为珍贵的非物质文化遗产。从乐户和礼乐户视角，礼乐都具全国意义。

国家在俗乐层面用于非仪式场合，重个体性情感表达，在地方俗乐机构中的官属乐人与官员和文人互动之中有更多新创成分。这些新创作品既有曲调变化之后的填撰新词，亦有即兴式新创，有特色者则通过国家用乐机构自下而上聚拢到宫廷，经加工规范后再反播各地。明代在全国三十余处府卫所有王府建制，文献显示王府被钦赐乐谱1700本。王府非一次性所建，有明一代数百年间多有新设和裁撤，非完全固化存在。没有这样的渠道，难以在因循前提下不断前行。从两晋南北朝至清代，全国各地在州以上高级别官府都有乐营，为区域俗乐文化中心的存在。所谓官倡、官娼、郡娼、郡倡、官妓、官伎、营妓、营伎等实指这个官属乐人中的女乐群体。虽然官书正史较少关注，但地方志书以及文人笔记等对此记录众多。还应看到，一些音声技艺类的俗乐体裁形式，诸如诸宫调、杂剧、歌舞、谐谑、散乐等，在多地有相通性存在，诸如《青楼集》中见于全国各府州十数种具相通性的音声体裁形式就是这样。显现制度下的官属乐人“男记四十大曲，女记小令三千”的专业性质，成为因应国家用乐的主导力量。这里的大曲，当有曲牌连缀的样态，多是礼乐为用，在这种意义上，多种“集成志书”显现礼乐为用的曲目，诸如《朝天子》《将军令》《得胜令》《沽美酒》《清江引》《水龙吟》《醉太平》《柳青娘》《迎仙客》《万年欢》等数十首礼乐曲牌有全国性存在；俗乐为用的曲目，诸如《皂罗袍》《叠断桥》《小桃红》《满庭芳》《香柳娘》《望江南》《步步娇》《粉孩儿》等成百上千曲牌具全国性意义。还有相当数量曲牌属礼俗共用者，应是社会发展中的交融。应把握当下全国各地所存在的曲牌同名同曲、同曲异名、同名异

曲、同曲变异等现象，看到礼乐之用的相对稳定，俗乐之用的变异发展。戏曲从曲牌体到板腔体的演进，器乐曲以曲牌联缀到板式变化的套曲类型等在各地的相通性，及与历史大传统的关联性内涵。

中国传统音乐文化从不封闭，外来音乐文化对中土产生的影响值得考量。应关注两个重要时间节点，一是汉魏以降中国周边特别是西域音乐大量涌入，一是明清以降特别是清末民初以来西方音乐文化对中国的影响。汉魏两晋南北朝时期，西域以部伎形态进入中原的音乐有多种，这中间有外来和中土边地音乐，诸如天竺、安国、康国、龟兹、疏勒、高昌等，这些部伎乐舞形态由于其产地与中原文化在语言等多方面差异较大，反映在音乐形态上则见乐律、乐调、旋律结构等多方面不同。高僧慧皎对佛教“改梵为秦”过程中的矛盾性很有见解，所谓：自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。[①] 佛教传入中土有音声行为必用“此土宫商”（《高僧传》卷三）。西域与中原音声的差异性不仅在千年前，即便在当下人们亦能真切感知。20 世纪 90 年代，长期生活在新疆的著名音乐学者周吉先生通过实地考察提出观点，即从中国历史上的长安始，越往西两音之间距离越窄，来到波斯-阿拉伯区域竟有四分之一音体系的存在。还是在 20 世纪末叶，《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》编纂记谱过程中，学者们发现新疆木卡姆音乐中有八又二分之一拍节奏形态，且音乐结构参差，可见西部土地上所生成的乐舞形态与中原区域真有较大差异。问题在于，当西域的音声技艺以部伎形态进入中原，经历长时间浸润演化，在隋代被收入宫中太常俗部乐中，继而在唐代成为太乐署面向全国官属乐人教授的部伎构成，其中的大曲进入仪式为用，次曲和小曲以非仪式样态既在宫廷、京师，又传向全国府州郡县。当这些结构上参差、与中原乐部重齐言样态有明显差异的乐进入仪式为用，且广布全国，其中次曲、小曲更是成为高级别官府所在地市民追捧的对象，所谓“洛阳家家学胡乐”，当然对中国既有音乐形态造成重要影响。中原乐之既有样态以齐言为重，然而隋唐以降曲子这种形态明确就是长短句音声类型，在发展过程中影响宫廷和市井，宋代更是

① ［梁］慧皎：《高僧传》卷一三，汤用彤校注，中华书局，1992 年，第 507—508 页。

“繁声淫奏，殆不可数”（［宋］王灼《碧鸡漫志》）。这曲子既独立存在，亦以“分子”样态在诸宫调、杂剧等多种音声技艺体裁形式中为用，以长短为主要特征的样态成型后影响后世千余载，这其中的内涵难道不值得深究？至于随海上丝路而来的西方音乐，其对中国传统音乐文化的影响自20世纪以来更为凸显，这是一个重大课题。我们以为，先对数千载深层积淀全面梳理，待定位后再看西方影响会更加清晰，在这种意义上，我们应着力挖掘中国传统音乐文化的深层内涵。

爱因斯坦的名言：“理念决定你所看到的东西”，的确如此。我们在尽可能把握当下学界研究成果前提下回归历史语境，认知中国传统音乐文化的两条主导脉络，以及支撑这两条主脉的诸种事项，从制度视角整体认知音乐传统，产生与既往不同的认知。我们关注延续一千又数百年乐籍制度解体后官属乐人的去向以及这个群体承载多种音声技艺形式的持续发展。当下学界以宫廷音乐对应民间音乐，宫廷主导引领，民间松散，如此难以把握全国各地传统音乐何以其本体及体裁形式多方面具有相通一致性。学者们看到相通现象多从自然传播考量，将制度下生存、遍布全国的官属乐人及其承载置于不顾。官属乐人群体之于国家用乐是体系内传承面向社会传播，显然不会松散无序。

保障中国音乐文化传统主脉传承的乐籍制度在清代雍正年间消解，这是一个重要的时间节点。曾经的官属乐人转而“与齐民同列”，且女性乐人不许从事“专业技艺”，导致其后两百年间中国专业音声技艺、涵盖戏曲在内男唱女声、性别倒错现象成为“传统”。这个群体从既有的官养走向民养或称官民共养，其后清朝解体，乐户后人将其承载的国家用乐积淀于“民间”。20世纪下半叶，学者们对中国传统音乐文化活态考察，以“民间”认定，教科书亦多以“民间音乐”相称。但当我们将“民间音乐”活态与历史接通却发现其中多有“很不民间”的样态，甚至是“官乐民存”，为历史上国家用乐的积淀。这是我们回归历史语境，从制度、乐人与音乐本体相结合，借助历史人类学方法的认知。地方志书明确县衙官属乐人数量，多为6户（领俸银者，乐户一旦入籍终身继代，日久天长一户即为规模乐班），府与州衙前乐人数量更多，且有乐营建制。我们在考察中，听到陕西户县乐户后人讲他们的祖先在明代为高官，犯法后被“充乐”入籍，在县衙应差。雍正朝禁乐籍后，他们被县太爷安置到大王镇，属下多个自然村村民婚丧嫁娶、仪式庆

典用乐成为他们的“衣饭”，县里6户曾经的官属乐人每年会有一个半月轮流到县衙义务应差。须明确，这些官属乐人懂国家礼仪和仪式用乐，原本为官府继而为民众服务，将国家用乐转化为民间用乐。我们在陕北、河南、山东、浙江、江苏、安徽等多地都听乐户后人谈到这种样态，可见是乐籍解体后的普遍现象。

数千年间一直存在国家用乐机构，执掌礼、俗用乐，呈体系化存在，这是中国被称为礼乐文明的关键。礼乐文明显然需要有形而下的本体形态对形而上的观念有效支撑，“乐由中出，礼自外作。乐由中出故静，礼自外作故文。大乐必易，大礼必简。乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也”（《乐记·乐论》）。若明确音声技艺有时空特性，世人若对礼乐可知可感，必须借助于制度下官属乐人全国性存在，承载乐本体形态者是经专业训练的官属乐人。从礼乐意义上雅乐与非雅乐类型数千年间一直是国家用乐的主导，而俗乐所成音声技艺亦是全国普适性存在，虽其初始在相当程度上显现区域性，但制度下体系内的创承传播，具广泛性意义，这是必须明确的道理。如此我们应对当下以非物质文化遗产相称的传统音声技艺类型在有效梳理前提下与中国音乐文化大传统对接，明确哪些属于历史上的国家用乐，哪些属于演化后的发展，哪些是真正的民间形态，民间礼俗用乐与历史上的国家用乐究竟有怎样的关联。

中国音乐文化史中文人不会缺席，但应辨析传统音乐文化中哪些属文人的创制和承载。中国文人琴棋书画并重，多种艺术形态都有文人参与。与音声技艺相关在琴乐、词调音乐以及戏曲等领域。琴为文人挚爱，琴为雅乐中的存在，有礼乐文化象征意义。“琴者，禁也”，警醒自我。文人以琴修身养性，难说表演意义。但琴乐毕竟为艺术，在发展过程中形成多种流派，积累了大量琴曲，且以专用乐谱记录，斫琴呈现多种样式，诸如仲尼、伏羲、列子、连珠、蕉叶、灵机、神农、响泉等，是重要的文化财富，近年来学界出版了《琴曲集成》鸿篇巨制，但传统琴曲当下能够演奏者却少之又少，有待琴界“打谱”使死音变活曲。在当下这琴已经“脱离了文人”自当别论。文人是词调音乐的重要参与者，也是词的主要创制者。然而，词调音乐其声律部分由乐人主体承载，文人填撰多将其作为文学类型，所谓“有游心声律者，反从乐工受业；俳优得志，肆为奇谲，务以骇人听闻。常见缙绅

子弟，顶圆冠，曳方履，周旋樽俎间。而怡声恭色，求媚贱工，惟恐为其所诮。”[1]这里以讥讽口吻讲乐人为文人的声律教师，然而，文人之声律经验多是如此获得。《续板桥杂记》对此亦有详尽记述。词调音乐创制以成是由乐人二度创作的艺术类型。至于戏曲，如同《录鬼簿》所载，文人多参与戏文，或称文学部分创制，因此说，这些艺术形态由文人和乐人共同创造，完成之后的表演主体是专业乐人。

宗教音声是中国音乐文化重要组成部分，学界亦将其作为传统音乐一大门类。宗教中有乐的存在，在于乐的功能性意义。中国典籍中有这样的现象，明白为乐器，却不将其归入乐，而以音声论。“鼓人，掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。教为鼓而辨其声用。”[2] 鼓人所掌，其器可用于乐，亦可不用于乐。可见有差异性。在中国，佛教以外来身份逐渐融入。佛教戒律僧尼不得动乐，虽有呗、赞、偈、咒、祝延、回向等俗界认定与乐相关，却以音声——“声明”而论，即以音声为工具辅助教义传播与交流。佛教有多种仪式行为，音声与仪式相须为用，形成场域氛围，但佛教不将这些音声以乐认定。学界认定汉唐间中土僧尼戒乐得到相对严格执行。那么，寺院中是否没有乐的存在呢？当然不是这样。佛教从不拒绝社会人士到寺院中以世俗之乐供养浮图，西域即有专为寺院音声伎乐供养的世俗白衣、白徒群体。佛教认同世俗人等到寺院音声伎乐供养的方式。佛教在中土，在某些时段与统治者产生冲突，导致数次“灭佛”，致使中土佛教寺院经济一体化的样态消解，寺院难以养依附群体，使得音声供养和音声法事均由僧尼承载[3]，但囿于戒律却有实无名。明代永乐皇帝将原本由官属乐人承载的三百余南北曲曲牌赐与寺庙、填撰佛教内容为用，这就是《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，为寺院用世俗音声发放“通行证”[4]，从此中土佛教淡化了佛教戒乐理念。当下学界将佛教音声一并以佛教音乐称之，但学术研究应该将佛教之于音声与乐的既有理念讲清楚。

道教虽然没有戒律约束，但将音声用于斋醮科仪仪式等与佛教确有相通之处，

---

① 陈庆浩、郑阿财、陈义主编：《越南汉文小说丛刊》第二辑第五册《雨中随笔·卷上·乐辨》，台北学生书局，1992年，第31页。

② 《周礼注疏》卷一二，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

③ 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期。

④ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

有意思的是，永乐将南北曲赐予寺院为用的同时也同样赐予道观，这就是《大明御制玄教乐章》。宗教与世俗用乐真是有相通意义。《中国民族民间器乐曲集成》多卷本显示，许多曲牌既用于寺院、道观，又用于民间，但他们共同的源头就是官属乐人承载的国家用乐。还应看到，经历了宗教浸润国家用乐又作用于世俗社会，当下许多民间乐社声称他们的音乐承继于寺院道观，但乐曲是历史上官属乐人的承载就是这个道理，所以说，寺院道观是中国传统音乐保存的特殊地点，应对此有深层辨析。

中华文明起于“中原”，但中国社会由无数族群之区域文化聚合以成。在中国这片神奇的土地上，当下依旧多族群汇聚，学者们面对不同族群音乐文化进行考察辨析，可感知中国传统音乐文化的丰富性意义。然而，中华文明数千年没有断裂的一个客观存在：虽有分合却在重建之时始终因循传统国家制度下的核心理念。说中华文明是礼乐文明，那么，完备的制度是对礼乐文明的有效支撑。即便雍正朝乐籍制度解体，但由于数千年所成制度规范以及影响，礼乐文明观念深入人心，有着强烈的文化认同感。承载礼制仪式用乐的群体转为礼俗仪式用乐之时，将礼乐制度等级化消解，但五礼中吉、嘉、凶诸礼及其仪式用乐被民间礼俗所接衍（没有了军礼环境，所以少见，宾礼则融入他种仪式中），成为仪式用乐的有效方式。至于俗乐，既可依附礼俗非仪式空间为用，亦在城市空间有其定位，融入现代社会。裂变后的独立艺术形态，诸如说唱、戏曲等，从历史上国家用乐考量，应予观照。

中国音乐文化史若将民族音乐文化分开梳理，然后整合，的确显现丰富性意义。但亦应看到，既然遥远的边地都会因国家制度有官属乐人配置、国家礼乐和俗乐存在，则应考量音乐文化的整体意义，再把握区域和族群乐舞文化丰富性存在。我们须有国家视角整体把握，看到整体一致性后以及区域丰富性。若将各个族群都视为“元”，中国传统音乐文化确为多元，然而，我们不能忽略国家存在的整体意义，所谓多元一体的存在。研究中国音乐文化史，多元应辨，一体更重。从整体一致性把握区域丰富性是为正途，没有国家便失去了研究坐标。

如果我们不能够认知中国传统文化国家用乐的社会功能性和实用功能性，充分认知先哲对乐教重视的内涵，仅将乐以审美、娱乐论，就难以把握中国传统社会中礼乐和俗乐两条主导脉络，也难以认知中国传统文化中对乐何以会有如此地位。中

国先民对以音声为主导的技艺形态如此尊崇，六艺之一的乐经历数千年发展，以礼乐文明让世界瞩目，定然有其独特内涵。挖掘中国传统音乐文化的深层内涵，对礼乐和俗乐两条主导脉络认真梳理，既把握中国传统音乐文化两条主导脉络当下存在，又考量一个世纪以来受西方音乐重审美娱乐文化理念之影响，从艺术本体和文化整体全面把握，在比较意义上审视中国自己的发展脉络，哪些属于特色构成，哪些属于不足与缺失，在哪些层面应借鉴汲取。

中国传统音乐文化自国家形成制度下存在既有依循又有发展，如此形成“传统”。我们以“礼俗之间”定位和梳理中国传统音乐理论话语，意在回归历史语境，把中国传统音乐文化深层内涵讲清楚，这是庞大的系统性工程。从叶伯和先生1922年撰述《中国音乐史》发端，现代意义上的中国音乐史学不过一个世纪。我们在学术前辈不断探索的基础上前行，回归历史语境并与传统音乐文化的当下存在接通，既有宏观把握，又有具象考量与辨析，对中国传统音乐文化从音乐本体、音乐表演、音乐创作、国家制度、功能性意义等多层面进行整体观照，旨在以新的视角对中国音乐文化进行“历史重构”。这当然需要理念和方法，这就是从传统当下活态与历史文化对接，从国家用乐的逻辑起点上下互动式地进行辨析，把握礼乐文化的阶段性意义和演化过程①，从非仪式用乐一脉的不断裂变看其独立性存在，在国家体制下由官属乐人编织以成硕大的网，成就了中国音乐文化的引领性存在。

一部中国音乐文化史，实际上是中国礼乐文明史，在礼乐观念下，礼乐形态与“合礼乐”的俗乐形态，都被统于礼乐文明之中。总之，先哲们制定的规章就是要使社会和谐有序，礼乐文化在其中有着重要的作用。传统在延续，这恰恰是我们能够触摸和感知的道理。在山东菏泽的一处丧礼现场，当孝子贤孙随凄清的乐声向先人的灵柩叩首，我向一位同去考察、尊敬的长者递了一个眼神讲道：“墙边的那一溜老太太是今天丧礼仪式的评价群体。”老先生一愣，恍然：“给我和她们拍一张。”在山西多处丧礼现场，披麻戴孝的人群中多有童稚，他们浸润在传统文化之中。在陕西绥德丧礼现场，我们看到了来自清华大学和西安交大的博士和教授，他们孥妻执子，均缟素披麻。回到乡间是对传统的认同和坚守。这乐在制造着仪式氛围，难说

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第2期。

泪流满面的他们在“欣赏”音乐。这就是仪式用乐的社会功能性和使用功能性意义，当然也有教育功能。在剧场中，在礼俗中，我们从分散中去汲取整合，需反思：何以我们要将礼乐文明传统丢弃？恰恰是不懂得传统文化的深层内涵方会以“移风易俗”论将礼乐文化从乡规民约中祛除，先哲的后半句——“莫善于乐”。将乐祛除，何以为传统？当下民间礼俗是历史上国家礼制的俗化显现，没有礼俗，则失去了传统音乐文化的生存空间，皮与毛的关系大家都懂，好比缺失木质部，只有笔芯的铅笔难以长久保存；没有了礼俗，我们到乡间社会考察中国传统音乐文化，看到的只是“天苍苍，野茫茫”。

研究中国音乐文化史，需要“宏观把握、微观研究”，缺失了宏观把握必存局限。我们以制度把握国家意义，从礼乐和俗乐两条主导脉络整体把握，将当下民间礼俗用乐活态与音乐文化大传统相接，认知乐文化的功能性意义，从乐人和音乐本体的视角梳理中国传统音乐文化的发展，有了一些学术进展，但毕竟还仅仅是以新学术理念研究的初始，随着研究的深入会有更多问题被揭示和等待解决。

上海音乐出版社旨在弘扬传统文化，敏锐把握学术趋势，意在夯实学术理念，倾力支持学术著作出版，令人钦敬。2016 年 9 月我们的团队与上海音乐出版社以《礼俗之间：中国音乐文化史研究丛书》签订出版合同。2018 年夏，由出版社将本丛书申报入选“‘十三五’国家重点出版物出版规划项目”，再后又入选“2019 年度国家出版基金项目”，我们深感荣幸。这一切与上音社的积极推动密不可分。出版社与我协商，决定面向音乐学界开放式设计本丛书第二辑，这无疑是大好事！愿音乐学界多领域学者携手，对中国音乐文化史“群起而攻之”，推动学术进步，共同探讨中国传统“大乐学”的特色构成与深层内涵。回归历史语境，将中国音乐文化历史脉络和体系化构成清晰展现。

自　序

本文集分为两部分。第一部分为我近20年间对宗教音声的探索，第二部分是近几年对中国音乐传统之礼乐与俗乐两条主导脉络为用的新思考。

宗教音声探索重在佛教，也涉及道教与伊斯兰教。初衷是考虑佛教入中土，从音声视角看其受到中国传统文化怎样的影响，又如何成为中国文化的有机构成。佛教作为外来宗教在天竺早期阶段有其“范式”，进入中土为教义传播需要适应和调整，否则难以融入。经过相对长时间的思考，我逐渐把握与佛教相关的戒律、宗教仪式仪轨、僧尼音声供养、世俗音声伎乐供养、音声法事、改梵为秦、功能性为用等多个关键词的意义所在，认知初义和演化关系，有所感悟。经过对文献辨析和多地寺院文化以及世俗社会涉及佛教相关乐社的考察，写出系列研讨文章，从音声为用的视角逐渐把握佛教入中土的三个历史节点：第一个节点是认知佛教进入中土前后的异同；第二个节点是对南北朝至唐代多次国家意义上“灭佛”举措辨析，把握中土佛教因应这些灾祸导致前后差异；第三个节点是明代永乐年间从国家意义上给予佛教使用世俗音声“通行证”所导致的新变化。这些都是在探索过程中不断感悟以成。

的确，当下音乐学界对于佛教所用音声以佛教音乐界定，所谓“约定俗成”。然而，作为学术研究定然要溯流探源，把握其自身的深层内涵与观念之演化。我最初对佛教用乐的关注出于以下考量：首先是在《山西乐户研究》过程中看到当下由乐户后人群体所承载的民间礼俗用乐有相当数量来自佛教与道教，继而在参与《中国民族民间器乐曲集成》多卷本编审中了解到许多当下民间音乐班社和会社承载的曲目与佛教和道教用乐相通，艺人们声称有些就是来自佛道，这背后究竟有怎样的意义？在《山西乐户研究》课题中我专设“乐户与宗教音乐的关系”

一节，探讨官属乐人之承载与宗教音声的关联性，其后步步深入。在这个过程中，尊师袁静芳先生主持中央音乐学院的佛教音乐文化研究课题对我有很大促进，先生从全国佛教音乐研究入手，继而拓展到东亚佛教音乐研究，一次次相关学术研讨会的举办，是督促弟子们不断进行相关思考和前行的动力所在。

第一个节点重在认知佛教入中土前后的变化，首要问题是“改梵为秦”。佛教有别世俗，但又与世俗密不可分。传播教义须有赖音声，进入中土后在数百年间以高僧大德口传佛经的时代更是如此，在多层面转化中必须化解相关矛盾。佛教戒律下视音声为传播教义的工具，这是非常重要的理念，如此可解释佛教戒乐与乐的实际存在。音声作为工具可以语言论，毕竟语言以音声所成。音声经训练和处理可形成特色音调，或者说借助于世俗旋律音调用以赞偈、祝延，这些属于涉及佛教经卷的吟诵。虽然有旋律意义，也展示出一定音声技巧，但佛教并非将这些以乐论，而是以富有乐感的音声为工具更好地展现佛教经义。至于梵呗，如慧皎所言，天竺语即为梵语，天竺音调统称为呗。如此说来，佛教源于天竺，当然要汲取天竺语言与音调构成佛教音声的基本要素，但并非天竺所有音声与乐都以佛教论，这一点应该明确。由于口传梵经的高僧大德到异国传教，原本是以天竺语和相关音调为工具，高僧大德将其承载以入，在中土便有了特定意义，即由高僧大德传播佛教经义所用带有旋律性的语言音调统称为梵呗。

在戒律意义上，由僧尼所承载的音声不以乐论，乐是世俗人等到寺院礼佛，或者说是将世俗间美好的音声奉献在佛祖面前，属音声伎乐供养的行为，有戒律方有相关应对。西域诸国有“白衣、白徒”之“净人”群体，意在“为僧作净，免僧有过”，专做僧尼不可为之事。佛教进入中土，要将佛经语言内容改梵为秦，对特定赞偈、祝延等佛教专用音调改梵为秦，改用“此土宫商”，这消解了诸多不适，如此完成佛教为用的中土转化。由于信奉佛教的西域诸国在一定阶段政教合一，从国家制度上有世俗人等供养寺院的规定性，其中涵盖了音声伎乐供养的形式和人群。佛教入中土采取相应措施维系戒律之规定性，这是北朝出现“僧祇户”和“佛图户”的意义所在，从国家意义上保障了佛教戒律的严肃性和持续影响。这个历史节点最为重要的是完成了佛教的本土化，这其中当然涵盖佛教音声的应用，在国家制度下由两种人户保障了佛教音声僧尼和世俗两分。

第二个节点在于作为外来宗教的佛教进入中土后快速发展，得到社会人士推崇的同时，也导致了某些朝代统治者的不快，如此有多次“灭佛”举措。僧尼人数骤减，庙产充公导致依附寺院生存人口消解，佛教不得不采取措施以应对，原本依附寺院由世俗人等承载的伎乐音声供养改由僧尼为之，导致音声法事与音声供养合一。此实为“破戒”之举：音声法事或称音声佛事用世俗音声。为维系佛教戒律，佛教难以公开承认所用为世俗音声，但毕竟既往依附寺院存在的音声人消解是客观存在。

第三个节点的意义在于，在音声意义上经历了中土佛教唐宋元名不正言不顺，且与戒律相悖的自行改造阶段之后，明代永乐皇帝将世俗社会所用、原本由官属乐人承载的曲牌三百余赐予寺院为用，这就是《世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，这是国家为寺院发放可以用世俗音声的“通行证”，之后中土寺院可名正言顺地使用世俗音声。从音声上讲这是佛教真正融入中国文化之中，毕竟从国家意义上“废除”在这一方面的戒律约束，从此佛教不必再纠结于僧尼为用和世俗为用的两分状况，这是其后除了研究戒律者还要提及，但实际应用过程中已经不再在意于此的道理所在，佛教音乐的表述在当下更是不绝于耳。

我们应该看到音声宗教为用更多与仪式相须的意义。恰恰是这种仪式为用，导致所用相对固化与稳定。首先是僧尼修行为用，继而是面向社会普度众生为用。就后一点来讲，无论佛教还是道教，更多与吉礼和凶礼相关，恰恰是用于仪式的稳定性决定了寺院和道观成为中国传统音乐文化特殊的传承和保存地点。

第一部分十一篇文稿中的第一篇曾经收录《当传统遭遇现代》文集中，出于宗教音声探索的整体考虑将其放在这里，可见我在相关研究中点滴进步。除佛教外，我们看到道教与佛教所用音声理念的共通性，也是修行和面向社会为用两方面，这在我指导孙云博士的学位论文中有更多体现。《宗教信仰的“痴迷者”与木卡姆之关系》一文，是我在新疆看到刘湘晨先生影视人类学作品《最后的“阿希克”》后，结合我在新疆多地考察感悟，对音声形态与宗教的关系所作的思考。宗教所用音声成为中国传统音乐文化的有机构成，值得下力气厘清。

第二部分是礼俗用乐，可分为两大板块。一是近期我对中国传统音乐文化形而上与形而下相接，所谓逻辑起点的思考；二是从中国音乐文化礼与俗两条主导

脉络的视角对一些现象所进行的辨析。

第一板块重在中国音乐文化的逻辑起点。对问题的长期思考需在一定学术积累的前提下方真正有所感悟，我提出中国传统音乐文化是礼乐和俗乐两条主导脉络并行不悖地前行，这种样态国家意义上的逻辑起点是《周公制礼作乐与礼乐俗乐类分》。乐原本无所谓礼与俗，当周公以国家制度确立礼乐仪式为用，与之相对应的则是俗乐意义，在发展演化过程中由于制度规定性辅以约定俗成显现各自所具有的特征，抓住礼与俗两条主导脉络各有侧重的为用，方真正把握中国音乐文化的整体意义。如果仅从礼乐或者俗乐、或从完全没有两条主导脉络的理念来认知中国传统音乐文化，必定难以把握整体意义。所以这样认知，在于我们把握二十四史中礼乐志与礼紧密相接，作为礼乐第一特征就是因应礼制，为用强调群体性必与仪式相须固化，且依不同礼制仪式类型和层级规制出不同的乐制类型。诸如礼制仪式的吉嘉军宾凶以及卤簿为用，显现宫廷、京师、军镇、各级地方官府的差异性。乐制类型主要有两大类，一是对应雅乐为用的“华夏正声”组合，一是在不同层级和类型中汉魏以降都有为用的“胡汉杂陈”的鼓吹乐组合。仪式用乐有相应仪程、仪轨，依规定性为之。礼乐不会天天用，却是因应不同仪式对象必须有，这是《中国人情感的仪式性诉求与礼乐表达》，这样的表达显现情感的丰富性意义却更多以群体性存在。当把握住乐的时空特性，在限于科技条件尚无音响和音像设备发明的情状下，这些仪式用乐都需由乐人活态承载，这是国家各级官府必须养官属乐人的意义所在。

仪式为用之礼乐如此，作为非仪式为用、更贴近社会世俗日常生活的俗乐也是这样，以音声形态表达人们对美的追求更需要乐的存在。恰恰由于这种类分，我们可以把握侧重非仪式为用的乐如何裂变出说唱、戏曲等并各自立门户的样态。这些形态究竟在哪里存在？何以说在历史上宫廷、京师和高级别官府之所在这些俗乐形态更加齐全？还是因为宫廷和城市文化有更多有闲阶层给了这些样态更多的发展空间？我们可以对其中的某一部分或称某一种类型进行解读辨析，但还是应该有两条主导脉络的整体把握。如此对诸种现象作深层解读，定然有别于既往没有这些学术理念指导下的认知，定然也会有新的研究收获。

中国何以称礼乐文明？当下学界何以会有礼乐文明只是两周存在的观点？后

世的中国是否没有礼乐观念和礼乐形态，是否没有礼乐实践？先秦之礼乐文明是否无需乐本体之形而下的支撑？既往学界研究礼乐文化有怎样的误区，怎样认知孔子的“兴于诗、立于礼、成于乐”？礼俗与礼制及其仪式用乐有着怎样的内在关联性？怎样看待当下乡间社会礼俗中活态存在的一些仪式和非仪式用乐现象？我们的先哲怎样认知礼乐与俗乐的关系？中国音乐文化史研究与中国音乐艺术史有怎样的异同？这些思考都在本文集中有所体现。

拓展研究理念，我们需要“回归历史语境‘讲清楚’——以新的治史理念把握中国音乐文化的特色内涵”，诸如对“凤阳花鼓形成之历史渊源辨析”，把握“南音内涵与研究理念拓展的意义”，认知“河北安新圈头药王会祭祀仪式与用乐传统”，重新把握“音乐会社文化内涵”，并对学界已经形成的学术概念进行再辨析，由此有《民歌认知与思考三题》，以及《民歌认知续论——对花儿等歌种创承机制的相关思考》。《金石以动之，丝竹以行之——中国早期多声音乐思维浅识》一文所辨析的是周代即有的礼乐仪式为用所成多声音乐思维观念。总之，当一种新的学术理念形成，定然要用于学术实践并在其中加以检验，这就是对历史与现实社会中一些与音乐相关事项重新定位。此外，《音乐教育体系中的“西方”与“中土”认识论》是针对中国音乐教育界对乐只是以审美欣赏主导而发，与英国学者莱顿先生和其访问学者罗易扉女士的学术对话是对艺术人类学理论的一些相关思考，一并收入文集。

研究与思考呈现阶段性意义，我诚恳地希望得到学界批评，将学术研究引向深入。

目　录

总　序　项　阳　/1

自　序　/1

上　编

“释俗交响”之初阶

——中国早期佛教音乐浅识　/3

关于音声供养和音声法事　/22

“改梵为秦”中的“学者之宗”曹植　/45

北周灭佛“后遗症”

——再论音声供养与音声法事的合一　/51

假如智化寺音声佛事依然存在　/70

佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考　/74

永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义　/84

佛教戒律下的音声理念

——云冈石窟伎乐雕塑引发的思考　/106

中韩学术交流对佛教音乐文化研究的贡献　/132

中土音声人理念的存在与消解　/140

宗教信仰的“痴迷者”与木卡姆之关系　/150

中　编

对中国礼乐认知的几个误区　/173

周代国家礼乐教育相关问题辨析及启示 /182
礼乐与俗乐两条主脉是中国传统音乐文化的特征 /192
中国音乐史学研究理念拓展的意义 /207
回归历史语境“讲清楚”
——以新的治史理念把握中国音乐文化的特色内涵 /226
中国人情感的仪式性诉求与礼乐表达 /244
“礼乐文明”的困惑 /268
礼俗·礼制·礼俗
——中国传统礼乐体系两个节点的意义 /285
何以创建礼乐文明新体系 /307
从王侯之颂到平民之颂 /321

下 编

“兴于诗、立于礼、成于乐”辨析
——兼议“民可使，由之；不可使，知之” /353
音乐会社文化内涵 /367
民歌认知与思考三题 /379
民歌认知续论
——对花儿等歌种创承机制的相关思考 /392
金石以动之，丝竹以行之
——中国早期多声音乐思维浅识 /407
南音内涵与研究理念拓展的意义 /411
河北安新圈头药王会祭祀仪式与用乐传统 /425
《白洋淀上的一颗民间音乐明珠》序言 /441
凤阳花鼓形成之历史渊源辨析 /447
音乐教育体系的“中土”与“西方”认识论 /469
历史人类学视野观照下的艺术研究
——“中国艺术人类学前沿话题三人谈”之六 /477
学术理念养成与探索的意义 /494

上 编

“释俗交响”之初阶
——中国早期佛教音乐浅识

随着对乐籍文化研究的深入，中国历史上自北魏以降的乐籍制度逐渐清晰，正是这种制度，使得华夏大地从宫廷、王府、地方官府、军旅等地的音乐文化主导脉络联系起来，中国音乐传统虽然各个朝代都有其变化中的特色，但其“本体中心特征”①（律调谱器）却在相当程度上显现出一致性。人们常常将世俗与宗教作为两极的一对概念，换言之，除了宗教的则是世俗的。在中国，如果不将儒学作为宗教加以认知，那么，全国性影响的宗教主要有二，即佛教与道教。作为本土宗教的后者，其音乐从根本上说来与世俗没有什么不同之处，佛教中的音乐究竟是怎样一回事呢？我虽然在《山西乐户研究》②中综合各家之说已经对其有了初步的研讨，认定其在华化的过程中与中国乐籍制度有着密切关联，但许多问题没有搞清楚，需要进一步认真考量。

源自印度的佛教，自汉代传入中国，人们在对佛教文化全方位的接受中，也注意到其中的音乐。佛教的梵呗、偈赞、祝延等音声是佛教文化的有机组成部分，但对中国佛教音乐的定位，却是学术界一直争论不休的问题。焦点在于佛教音乐是否与佛教同时传入？如果传入了，是以什么样的方式得以传承和传播的，中国佛教音乐是否为印度佛教音乐的原样？如果印度佛教音乐没有随佛教一起传入中国，那么佛教传入后梵呗、偈赞在中国又是怎样形成的？佛教音乐在中国是否有独立的系统？明明佛教的“声明”、偈赞、梵呗就是音乐的形态，可见佛教中少不了音乐，然而佛教戒律中却明文不允许僧尼动乐，需要澄清的是：佛教对音

① 中国音乐的本体中心特征，是指中国音乐本体的层面。就中国音乐的中心特征来说，还应包括文化观念、文化心理、审美等诸多的层面。我们这里仅仅是从本体层面加以论说。

② 项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年。

乐究竟是怎样的认识，是否所有的音乐形态都在被“戒”的范畴，如果不是，那么“动”的是什么乐，“戒”的又是什么乐？佛教音乐在历史上究竟是如何演化的？为什么现今的佛教音乐多与世俗结合紧密，包括五台山、拉卜楞寺等地现存的佛教音乐与世俗的音乐有着千丝万缕的联系。据称从寺庙中传习的许多民间乐社，其乐曲却多是一些俗曲；究竟什么是佛教音乐的特色与风格？历史上寺庙中奏乐者是怎样的身份，其所奏的音乐又是什么？由此可见，问题多多，直到现今也还没有真正得以解决。

佛教文化学者凌海成认为：“今天所能听到的那些古代流传下来的佛教音乐几乎全部从民间音乐、戏曲音乐移植过来。就连近现代高僧弘一法师创作的佛教歌曲也无一不是直接套用外国歌曲的旋律……这些被移植的佛教音乐除去用木鱼、钟、磬贴上的‘佛教标签’外，它的民间味、市俗味实在是太浓了。有一段时间我怀疑中国还有没有真正可以称为佛教音乐的音乐……我把一切为佛教所创作、为佛教所利用、于佛教有利、于修行有利的音乐都纳入佛教音乐范畴。这样，你所讲的‘一句佛号’以及新创作的佛教民族器乐曲都可以包容进来。这个标准只能放宽，因为如果不放宽，什么是佛教音乐就很难说了。”①

宗教音乐学家田青云：“我常用‘瞎子摸象’这一佛教寓言来比喻中国音乐学家探索中国传统音乐这一‘巨象’的全貌，如今摸了几十年，总算摸清了大致轮廓。但是‘瞎子摸象’的故事却没有完全结束，一直到现在，中国还没有一部用新视角、新材料、新方法全面论述中国传统音乐的专著问世，也还没有一个音乐学家把中国北方这个庞大的笙管乐系统梳理清楚。虽然几乎所有民间‘音乐会’的口碑资料都将其传承联系到佛乐、道乐，但中国的宗教音乐与宫廷音乐、民间音乐究竟是什么关系？这个横亘在整个北方的‘巨象’的共同祖先究竟在哪里？即使对智化寺音乐，也还有许多问题没有搞清楚，比如智化寺音乐本身的来源问题。迄今为止，除了猜测以外，还找不到任何证据支持目前所谓王振把宫廷音乐带到了智化寺的说法，也更难想象这个太监的家庙便是几乎所有中国北方农村都有的民间笙管乐的共同的渊源。中国音乐学家们的任务是繁重的，仅仅将这些有着紧密关系和许多共同之处的‘支乐种’放到一起进行一下比较研究，便是一个

① 田青、凌海成：《佛教音乐对话》，《佛教文化》1999年第3期，第43页。

极大的工程：智化寺音乐与冀中笙管乐；冀中笙管乐与‘山西八大套’；‘山西八大套’与‘西安鼓乐’……也许，在即将到来的21世纪，中国音乐学会因为这些深入的比较研究有一个长足的进步。”①

田青先生高屋建瓴，对佛教音乐形态现状有着宏观把握，但也显示出他的困惑和忧虑：“瞎子摸象”依然在延续。我近期对乐户、乐籍制度的探讨也涉及宗教音乐。佛教音乐是否仅仅与北方笙管乐有联系呢？笙管乐这种组合形式之渊源又是什么呢？乐籍制度对这一切究竟有何种影响呢？凡此种种，均应该认真审视。当我们选择不同的视角与切入点对以往曾经研讨过的许多问题进行探究，可能会发现以往没有认识到的许多答案。

近年来，学者们已经对佛教音乐的实际定位有比较深入的思考。姜伯勤认为：我们要澄清唐代寺院僧人参加音乐演出的流行说法。事实上，由僧人主持的讲筵（俗讲），本质上是一种道场，由僧人都讲和俗讲法师担任其中只有梵呗、赞咏等无伴奏的清唱，并宣讲押座文、讲经文等。而设乐本质是戏场，是寺属贱口音声人担任的俳优演出，有乐器演奏。有时也演唱变文。以上的区分常常被混淆。的确，在《乐府杂录》中，我们看见唐庄严寺僧段善本是一琵琶演奏高手，这说明唐代内律的松弛。但敦煌寺院多系律寺，律文对僧人作音乐有禁制，正是在这一背景下，寺属音声人应运而生②。唐史专家张弓认为：敦煌秘籍中有关佛寺“乐人”“音声”，以及寺藏琵琶谱舞谱资料，则不是史影。它是真实的历史。它是那场波涌西陲佛寺的乐舞之潮遗留在历史沙滩上的生动化石。唐代的工乐艺人主要是两大类：习各种乐器的“乐人”与“音声”，就属于这两类艺人。张弓先生征引了敦煌文书中的大量资料说明：乐人的身份，大约属于“寺户”贱口。所谓“优矜”，其实是以他们的演奏服务，抵充突课和差科③。同样，致力于研究音乐与文学关系的学者王小盾也有如下见解：“佛曲”是佛教名义下的民间歌舞曲，是乐工之曲。佛曲的特点是同乐工结合，而不是同僧侣结合，因此，西域佛曲并没有随着早期佛教的传入而传入④。

---

① 田青，凌海成：《佛教音乐对话》，《佛教文化》1999年第3期，第45页。
② 姜伯勤：《敦煌宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996年，第509页。
③ 张弓：《汉唐佛寺文化史》，北京：中国社会科学出版社，1996年，第860—861页。
④ 王小盾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，北京：中华书局，1996年，第387页。

有意思的是，以上三位学者，均非专研音乐。音乐界学者们对他们的观点认识、回应不够，基本还在延续着以往的成说，即佛教与佛教音乐同步传入，将在寺庙中演奏的音乐并称为佛教音乐，这在现今的许多著述中屡见不鲜。对于以上的学说不苟同是一回事，但既然有了这种观点，我们不提、不辩就有些说不过去。

本人是在研究乐籍制度时注意到以上诸位专家的观点的，由此引发了许多思考。中国乐籍制度的生发阶段，正是佛教华化的盛期，这两者之间的关联值得探究。佛教音乐在中国的生发与演化，与乐籍制度有着千丝万缕的联系。当我们意识到这些，回顾中国佛教音乐的研究，便会感到学者们的许多困惑其实可以有新的解释。

乐籍制度的存在对中国社会音乐生活的方方面面都产生了影响，对于宗教音乐也不会例外。这并非是逻辑推理过程中的“想当然”，而是有事实依据的。乐籍制度生发的时代，在寺庙中就有专门作为供养菩萨的乐人群体。《洛阳伽蓝记》载：

> 景乐寺，太傅清河文献王怿所立也……至于六斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神。以是尼寺，丈夫不得入。得往观者，以为至天堂。及文献王薨，寺禁稍宽，百姓出入无复限碍。后汝南王悦复修之。悦是文献之弟，召诸音乐，逞伎寺内。①
>
> 宗圣寺……妙伎杂乐，亚于刘腾，城东士女，多来此寺观看也。②
>
> 石桥南道有景兴尼寺，亦阉官等所共立也……丝竹杂伎皆由旨给。③
>
> 高阳王寺，高阳王雍之宅也。……正光中，雍为丞相，给舆羽葆鼓吹，虎贲班剑百人，贵极人臣……童仆六千，妓女五百，隋珠照日，罗衣从风。自汉晋以来，诸王豪侈，未之有也。出则鸣驺御道，文物成行，铙吹响发，笳声哀转；入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日。④
>
> 市南有调音、乐律二里。里内之人，丝竹讴歌，天下妙伎出焉。⑤

《洛阳伽蓝记》中的这些寺庙或是遵照皇帝的旨意所建，或是王家、宦官所

① ［北魏］杨衒之撰，周祖谟校释：《洛阳伽蓝记》卷一，北京：中华书局，1963年，第57—58页。
② 《洛阳伽蓝记》卷二，第75页。
③ 《洛阳伽蓝记》卷二，第79—80页。
④ 《洛阳伽蓝记》卷三，第137—138页。
⑤ 《洛阳伽蓝记》卷四，第158页。

立。由于北魏的皇帝笃信佛教，臣僚百姓自上而下争相效法。国王在寺庙中用歌姬舞女击筑吹笙，意在礼佛，“丝竹杂伎皆由旨给”，而王家、高官显贵、宦官们除了礼佛的用意之外，更多是显示身份和权势，其“豪侈”登峰造极，寺庙中演奏音乐者是“天下妙伎”，非释教中人。这是佛教进入中国初期在寺庙中演奏音乐者身份的真实写照。

《广清凉传》卷上《释五台诸寺方所七》载：

> （魏明帝时）朔州大云寺惠云禅师，德行崇峻，明帝礼重，召请为此寺尚座。音乐一部，工技百人，箫笛箜篌，琵琶筝瑟，吹螺振鼓，百戏喧阗，舞袖云飞，歌梁尘起，随时供养，系日穷年。乐比摩利天仙，曲同维卫佛图。往飞金刚窟内，今出灵鹫寺中。所奏声合苦空，闻者断恶修善，六度圆满，万行精纯。①

以上所载均为北魏时期。至于唐代，依照姜伯勤等先生对敦煌寺庙中音声人的研究亦是如此，寺庙中的确存在着一个非僧非尼的奏乐群体。既然印度佛教本来就有音乐，那为什么佛教传入中国之后寺庙中的奏乐之人不是僧尼？这是需要我们认真加以研讨的。

印度是一个宗教之国，其艺术的发生发展无不与宗教有关。“甚至到近前，印度古典音乐还是敬神的，对宗教的虔诚与赞颂是印度音乐经久不衰的主题”②。就这一点来说，还应该看到一种普遍的意义。其实在中国，音乐之初起也与宗教有着密切的关联。新石器时代和夏、商时代的一些乐舞诸如“阴康氏之乐”、“朱襄氏之乐”、“葛天氏之乐”均与宗教祭祀有关，中国商代的“巫”、“觋”，也承担着沟通人与鬼神之间的桥梁与纽带之重任，这个职位其实与早期乐舞有着极为密切的关系。进入周代，在礼乐制度下，祭祀、仪式相当程度上均是宗教观念下的产物。先秦即有的傩礼、蜡祭也少不了音乐的参与，傩礼就是以歌舞驱疫酬神的行为。凡此种种，都说明作为声音与形体艺术文化和宗教的紧密联系。印度音乐敬神，中国音乐同样具有事神、敬神的一类，而且是相当重要的一类。作为时间

---

① ［宋］延一撰，陈扬炯、冯巧英校注：《广清凉传》，太原：山西人民出版社，1989年，第55页。
② 李小荣：《试论佛教音乐及其东传》，《法音》2001年第2期，第22页。

艺术的音乐，虽然稍纵即逝，但是在宗教观念下，这种形式却显现出相当的稳定性，人们为神所奏的音乐一定要虔诚，来不得半点的偷工减料，更不允许任意增删。由此，一旦将成熟的音乐作品置入这个体系之中，就会相当稳定。如果我们将音乐分为两类，一类是宗教的，另一类则是世俗的。只不过在中国的历史上，宗教既有本土又有外来，虽然敬奉的神灵不同，但作为宗教观念却具有一致性。

佛教自东汉永平十年传入中国，但直到魏晋之时佛教与玄学结合起来才有了广泛的传播，国内佛教界对佛经的大规模译解也始于两晋、南北朝时代。显然，此前也谈不上佛教音乐对中国音乐有什么影响。译经家们注意到要把佛教全方位引入中国，其中的梵呗、偈赞、声明等不可缺少，但原封不动宣讲佛经，咏唱梵呗，那仅仅是通晓梵文的高僧所为，很难使佛教的这一部分在中国流传。如第一个来华的竺法兰，曾“以大梵音叹佛功德”，梵呗自此始入华夏。汉灵帝时的高僧安清去庐山途中向郏亭庙神“梵语数番，赞呗数契”①，这显然是在用梵语唱梵呗。安清是安息国太子，慧皎说他是一个通习华言者，“宣译众经，改胡为汉”。但从记载看，安清没有去做梵呗和偈赞“改胡为汉”的事情。其后有支谦制作的“连句梵呗”，康僧会造“泥洹梵呗”，帛尸梨窟多罗造的“高声梵呗”，支昙龠所作“六言梵呗”。“中国的梵呗在初创时期，梵呗的作者及传授人中，除曹植之外，其余皆为西域人，他们都精通并使用梵文梵语，因为古代的西域各国，大多使用梵文梵语，只有呗调在传授时或制作时需要变为汉语，而音律曲调无一不是梵音，都不会使用中国的音律与曲调。所谓音律与曲调的梵汉区别，只是制作方法上的某些区别”②。通晓华言的高僧鸠摩罗什将这种华言与梵语之间的矛盾说得非常清楚：

> 天竺国俗，甚重文制，其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德，见佛之仪，以歌叹为贵，经中偈颂，皆其式也。但改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊隔文体。有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕哕也。③

鸠摩罗什的这段言语甚为重要，也常常被引用。这里的意味在于：天竺国虽

① ［梁］慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》卷一，北京：中华书局，1992年，第6页。
② 中华佛教网 http://www.zhfjw.org/yy/1866.html。
③ 王昆吾，何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，成都：巴蜀书社，2002年，第589页。

然信佛，但释与俗毕竟是两回事。鸠摩罗什之父原本天竺的婆罗门望族，官位宰相，后弃相出家，来到龟兹被奉为国师，被迫与龟兹王妹成婚，生有鸠摩罗什兄弟。鸠摩罗什后为得道高僧，于苻秦末年由龟兹入华，留住凉州一十七载，这为其后来到长安译经打下了良好的华言基础。天竺国善宫商管弦，佛教生发在这样一个国度之中，也会受到其国俗之影响，非是佛教善音乐，而是天竺国俗善音乐。佛教之音乐是受国俗影响下的产物，所谓“经中偈颂，皆其式也”。试想，如果天竺生发的宗教与国俗格格不入，显然得不到国人的尊崇，佛教音乐效法国俗而制。所谓“式”者，学习、效法之意也。鸠摩罗什清楚地意识到，由于梵秦文体之不同，若“改梵为秦”、将天竺之歌叹偈颂转化为秦语，则会“有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕哕也”。其矛盾性严重阻碍了佛教偈颂在“秦”地的广泛传播。

南朝梁高僧慧皎将个中之矛盾剖析得十分到位：

> 自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。

正是这种梵音与汉语的乖戾性，才使得“译文者众，而传声者寡”，所以“金言有译，梵响无授”。慧皎进而论道：

> 论曰：夫篇章之作，盖欲申畅怀抱，褒述情志。咏歌之作，欲使言味流靡，辞韵相属。故《诗》序云：“情动于中，而形于言。言之不足，故歌咏之也。”
>
> 然东国之歌也，则结韵以成咏；西方之赞也，则作偈以和声。虽复歌赞为殊，而并以协谐钟律，符靡宫商，方乃奥妙。故奏歌于金石，则谓之以为乐；设赞于管弦，则称之以为呗。夫圣人制乐，其德四焉：感天地，通神明，安万民，成性类。如听呗，亦其利有五：身体不疲，不忘所忆，心不懈倦，音声不坏，诸天欢喜。是以般遮弦歌于石室，请开甘露之初门；净居舞颂于双林，奉报一化之恩德。其间随时赞咏，亦在处成音。至如亿耳细声于宵夜，提婆扬响于梵宫。或令无相之旨，奏于篪笛之上；或使本行之音，宣乎琴瑟之下。并皆抑扬通感，佛

所称赞。故《咸池》《韶武》无以匹其工，《激楚》《梁尘》无以较其妙……

夫音乐感动，自古而然。是以玄师梵唱，赤雁爱而不移；比丘流响，青鸟悦而忘翥。昙凭动韵，犹令鸟马踡踞；僧辩折调，尚使鸿鹤停飞。量人虽复深浅，筹感抑亦次焉。故夔击石拊石，则百兽率舞；箫韶九成，则凤凰来仪。鸟兽且犹致感，况乃人神者哉。但转读之为懿，贵在声文两得。若唯声而不文，则道心无以得生；若唯文而不声，则俗情无以得入。故经言“以微妙音歌叹佛德”，斯之谓也。而倾世学者，裁得首尾余声，便言擅名当世。经文起尽，曾不措怀。或破句以合声，或分文以足韵。岂唯声之不足，亦乃文不成诠。听者唯增恍忽，闻之但益睡眠。使夫八真明珠，未掩而藏曜；百味淳乳，不浇而自薄。哀哉。若能精达经旨，洞晓音律。三位七声，次而无乱；五言四句，契而莫爽。其间起掷荡举，平折放杀，游飞却转，反叠娇弄。动韵则流靡弗穷，张喉则变态无尽。故能炳发八音，光扬七善。壮而不猛，凝而不滞；弱而不野，刚而不锐；清而不扰，浊而不蔽。谅足以起畅微言，怡养神性。故听声可以娱耳，聆语可以开襟。若然，可谓梵音深妙，令人乐闻者也。

然天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为唄。至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵唄。昔诸天赞唄，皆以韵入弦绾。五众既与俗违，故宜以声曲为妙。原夫梵唄之起，亦兆自陈思。始著《太子颂》及《睒颂》等，因为之制声。吐纳抑扬，并法神授。今之皇皇顾惟，盖其风烈也。其后居士支谦，亦传梵唄三契，皆淹没而不存。世有《共议》一章，恐或谦之余则也。唯康僧会所造《泥洹》梵唄，于今尚传。即敬谒一契，文出双卷《泥洹》，故曰《泥洹唄》也。爰至晋世，有高座法师初传觅历。今之行地印文，即其法也。籥公所造六言，即大慈哀愍一契，于今时有作者。近有西凉州唄，源出关右，而流于晋阳，今之《面如满月》是也。①

慧皎首先引征经典将中国的礼乐观念提出，称“声音感动，自古而然”。歌咏是“情动于中，而形于言”者，“言之不足”方有歌咏之形式。慧皎将中国的歌咏与西方之偈赞相比较，认为中国之国歌咏重在声韵，歌于金石以为乐；而西方偈

① 《高僧传》卷一三，第507—509页。

赞者重在和声，设赞于管弦以为呗。此处所云还是属于中国先秦阶段“金石之乐”为主导的礼乐概念。他进而将中国圣人作乐与佛教偈赞相比较，认为“《咸池》《韶武》无以匹其工，《激楚》《梁尘》无以较其妙”。他更崇尚佛教音乐。显然，他是一位“他律论者”，即音乐可以有教化作用，又可抒发情感，听佛乐可以“身体不疲，不忘所忆，心不懈倦，音声不坏，诸天欢喜”。

慧皎以为习学佛经，只是文字还有缺憾，要声文均有之方好。“但转读之为懿，贵在声文两得。若唯声而不文，则道心无以得生；若唯文而不声，则俗情无以得入。故经言‘以微妙音歌叹佛德’，斯之谓也。”可见声文两得是一种境界，如此“梵音深妙，令人乐闻者也”。这显然是对佛教“五明”之声明的推崇。

佛教之于本土与传入中土后的不同处在于“然天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗”。就这一段议论说来，佛经出于天竺者，由于天竺国俗依鸠摩罗什所言即是“宫商体韵，以入弦为善”，所以不论是歌咏还是言经“法言”，皆有宫商体韵，诵经也是如同歌咏一样称为呗者。而佛教入中土，其中的诵经由于语言声韵之不同，用华言诵经已经没有了原来在天竺之时的宫商体韵，因称之为“转读”，而只有歌赞部分才称其为呗了。这是佛教进入中国与在天竺之相当不同者。

以上这些并非在佛教传入中国之始人们就清楚地意识到的，而是经历了相当长的矛盾阶段之后的总结。两晋之时在中国的梵呗、偈赞以梵文演唱为主，所唱之人也都是来自西域传经的高僧，我们可以把两晋由西域高僧传法的时期称之为梵呗原唱和梵文梵呗的创作期。

矛盾之现实存在，不解决即严重阻碍人们对佛教的全面认识，于是一些笃信佛教的中土饱学之士开始介入。如此才有陈思王曹植据高僧们用梵语唱颂偈赞的方法创制中式梵呗的情形。曹植主要生活于公元2世纪末至3世纪初，史称：

> 始有魏陈思王曹植，深爱声律，属意经音。既通般遮之瑞响，又感鱼山之神制。于是删治《瑞应》《本起》，以为学者之宗。传声则三千有余，在契则四十有二①。

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第610页。

曹植（192—232），三国时魏人，辗转多处为侯王者，最终葬于东阿鱼山。其地也是其所为王处。他深爱音律，这当然是中土之音律。他深感梵语与华言之乖戾，在研究佛学时不是将天竺之呗赞原封照搬，而是自行创制。由他删治的呗赞被后人尊为“学者之宗”，所谓“传声则三千有余，在契则四十有二”者。既奉为宗，说明魏晋之时处于佛教音乐华化的探索期。曹植认识到用梵语演唱呗赞为国人所不解，而华言与梵音有单奇与重复的矛盾，所以要删治，即将不适应华言的地方依照华言的习惯删改，使之符合国人的音韵特点。曹植借鉴西域梵呗之演唱方法，用中国之音律与中国语言相结合，做出了探索与尝试，这是佛教音乐“华化”的早期形态。我们把这个过程加以分析，就清楚地表明佛教音乐进入中国时究竟是怎样一回事了。无论是佛教还是佛教音乐在进入中国时均有一个华化的过程①，这就是经过加工改造融合之后，在领悟佛教教义的前提下，审视梵音与华言之矛盾，由中国“世俗”音乐之本体中心特征（律调谱器）主导下的音乐形态进行创制，使之符合国人的语言音韵特点。中国的音乐本体中心特征之所以是“中国的”，就在于这是国人数千年音乐审美习惯的结晶，由此所构成的乐调并未有什么宗教、世俗之别，将天竺传来的佛教偈赞“改梵为秦”、“改胡为汉”、“改梵为齐”、“改梵为晋”的艰难磨砺，也就是我们将中国早期佛教音乐称之为“释俗之交响”的道理了。佛教音乐改梵为秦是为释俗之交响的先声，也为中国佛教音乐奠定了基调。如果明了了这一点，对于其后许多事情就相对好解释了。

慧皎在总结这个“改梵为秦”的最初过程时有一段论述比较明确：

> 爰至安清、支谶、康会、竺护等，并异世一时，继踵弘赞。然夷夏不同，音韵殊隔，自非精括诂训，领会良难。属有支谦、聂承远、竺佛念、释宝云、竺叔兰、无罗叉等，并妙善梵汉之音，故能尽翻译之致。一言三复，词旨分明，然后更用此土宫商，饰以成制。论云：“随方俗语，能示正义，于正义中，置随义语。”盖斯谓也②。

---

① 田青：《佛教音乐的华化》，中国艺术研究院音乐研究所编：《音乐学文集》，山东友谊出版社，1994年，第570—604页。

② 《高僧传》卷三，第141页。

只有当这些高僧在“妙善梵汉之音”时才能对佛经“尽翻译之致”，也只有对原有的梵呗、偈赞与华言“一言三复”反复推敲，才能够“词旨分明”。最为重要的是要想使天竺之梵呗赞偈适合中土之人，必须在词旨分明的基础上“更用此土宫商，饰以成制”。这里不是天竺之“宫商”，而是“此土”之宫商，其制就是这样形成的！之所以如此，是因为“随方俗语，能示正义，于正义中，置随义语”。没有随方俗语，焉能“示正义”？中土之佛教赞呗就是这样制成的！释俗之交响就是这样形成的。

既然佛教音乐初入中国确有这么一个“改梵为秦”的过程，那么是否此时在寺庙中所演奏的音乐就都是佛教音乐呢？这还要作具体分析。

经过改造的偈赞、祝延，是真正将中国音调与佛教结合。姜伯勤先生提到的问题令人深思，即在寺庙中所奏的音乐究竟是什么性质。“事实上，由僧人主持的讲筵（俗讲），本质上是一种道场，由僧人都讲和俗讲法师担任其中只有梵呗、赞咏等无伴奏的清唱，并宣讲押座文、讲经文等。而设乐本质是戏场，是寺属贱口音声人担任的俳优演出，有乐器演奏。有时也演唱变文。以上的区分常常被混淆。”《洛阳伽蓝记》中记述北魏时期在洛阳的寺庙中：景乐寺“至于六斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮、谐妙入神”①；景明寺一千多佛像出街时“香烟似雾，梵乐法音，聒动天地、百戏腾骧，所在骈比”②。寺庙在某种程度上成为俗人的游乐场。这里有梵乐法音，但作为女乐、百戏，所谓“歌声绕梁，舞袖徐转、百戏腾骧”者，怎么会是佛教音乐呢？姜先生看到了问题的实质，即僧人都讲和俗讲法师担任其中只有赞呗等，但寺庙中设乐“本质是戏场，是寺属贱口音声人担任的俳优演出”。由僧司管辖的、在寺庙中应差服务的一群绝非僧尼，是依附于寺庙的净人之类。

圣凯先生对寺庙的依附人口有相当深入的研讨，他依据文献资料又综合各家之说，认为从两晋到唐代，因时代和地区的不同，寺院里的劳动者有种种不同的情况，东晋南朝盛行白徒、养女，北朝盛行僧祇户、佛图户，隋唐则除了沿用前代的种种名称外，更多的以“净人”一名概指寺属依附劳动者，“他们的身份仍然

① 《洛阳伽蓝记》卷一，第58页。
② 《洛阳伽蓝记》卷三，第115页。

属于国家贱民”，“北魏佛寺普遍配置的寺户，一部分来自重罪犯，一部分来自官奴，是将国家贱口转为寺院贱口”①。《魏书·释老志》记载北魏沙门统昙曜在奏置僧祇户粟时，还奏请“民犯重罪及官奴，以为‘佛图户’，以供诸寺扫洒，岁兼营田输粟。高宗并许之，于是僧祇户、粟及寺户，遍于州镇矣”②。

对于净人在寺庙中的作用，《释氏要览》卷下“净人”条中的解释最为明确，这就是“谓为僧作净，免僧有过，故名净人”③。

圣凯先生认为：“净人的出现来自于比丘持戒与现实生活之间的矛盾，因为比丘不得自捉、自畜‘不净物’，如《行事钞》卷中二《净残篇·畜宝戒》：‘宝是八不净财……一、田宅园林，二、种植生种，三、贮积谷帛，四、畜养人仆，五、养繁禽兽，六、钱宝贵物，七、毡褥釜镬，八、像金饰床及诸重物。’

“比丘的‘不净物’范围十分广泛，但是现实的生活并不能离开这些东西，所以便必须由另外一些人来从事各种事务，从而使僧人能够清净持戒，便是‘为僧作净’。净人正是解决这种矛盾的产物。”④

前面我们已然了解到寺庙中僧尼所能演唱的“音乐”是梵呗、偈赞，除此之外的世俗音乐不允许僧尼参与，甚至也不能到场观听，如犯者，均属“恶业”，是为“不净”，佛教戒律对此有严格的限制。感谢王小盾和何剑平先生，他们已将相关的戒律文献辑出，这里仅举几例：

《四分律》载：“尔时罗阅城中人民节会，作众伎乐。时难陀、跋难陀二释子到彼看伎……世尊以此因缘集比丘僧无数方便，呵责难陀、跋难陀释子及迦留陀夷：‘汝所为非，非威仪，非沙门法，非净行，非随顺行，所不应为。’”⑤佛家弟子即便是顺观也遭到世尊的谴责，更不用说还要演奏世俗之乐了。《大比丘三千威仪》卷上云：“复有五事……五者不得歌咏作唱伎。若有音乐，不得观听。”⑥

《四分律》卷二三云：“恶行者……自歌舞唱伎，或他作己唱和。或俳说，或弹、鼓簧、吹贝作孔雀鸣，或作众鸟鸣。或走或佯跛行，或啸或自作弄身，或受

---

① 圣凯：《论中国佛教对生产作务态度的转变》，《法音》2000年第8期，第24页。
② ［北齐］魏收：《魏书》卷一一四，北京：中华书局，1974年，第3037页。
③ ［宋］道诚：《释氏要览》卷下，《大正藏》卷五四。
④ 《论中国佛教对生产作务态度的转变》，第24页。
⑤ 《汉文佛经中的音乐史料》，第242—243页。
⑥ 《汉文佛经中的音乐史料》，第245页。

雇戏笑。恶声者，恶言流遍四方无不闻者。罪者，除八波罗夷法。覆余罪者是。”[①]这里历数了多种“恶行”，其中自歌舞唱伎以及他作已唱和皆属恶行。

《弥沙塞和醯五分律》卷一四载：“尔时诸比丘尼自歌舞，诸居士讥呵言：‘此比丘尼自歌舞如淫女人。’诸长老比丘尼闻种种呵责，乃至今为诸比丘尼结戒，亦如上说。从今是戒应如是说：‘若比丘尼自歌舞，波逸提。式叉摩那沙弥尼突吉罗。’”[②]这里的波逸提、突吉罗均是对违犯律条的僧尼的惩戒措施。

同上卷二〇载：“诸比丘便自歌舞以供养塔，诸白衣讥呵言：‘白衣歌舞，沙门释子亦复如是，与我何异？’诸比丘以是白佛。佛言：‘比丘不应自歌舞供养塔，听使人为之，听比丘自赞叹佛华香幡盖供养于塔。’”[③]这里首先说明比丘自歌舞供养塔为错误，应该“听使人为之”，寺庙歌舞供养塔应该是俗人所为，而比丘参与引起白衣的反弹，这说明各自身份之不同；并非比丘就不会奏乐歌舞，而是戒律不许。试想，整天听供养人奏乐，久而久之焉有不明之理？但毕竟有戒律管辖。然而，比丘自以赞叹供养于塔是可行的，由是可见在寺院里的确有比丘赞叹和歌舞供养两种音乐形式。

《十诵律》曰：佛在舍卫国……语诸比丘：“从今不得共女人一床坐，共坐者突吉罗……不得弹琴鼓簧，不得齰齿作节，不得吹物作节，不得弹铜杅作节，不得击多罗树叶作节，不得歌，不得拍节，不得舞。犯者皆突吉罗。”[④]

《根本说一切有部毘奈耶》云：“宝谓七宝。宝类者，谓诸兵器弓刀之属，及音乐具鼓笛之流。自捉使人及以结罪，广如上说……若捉琵琶等诸杂乐具有弦柱者，便得堕罪；无弦恶作。乃至竹筒作一弦琴，执亦恶作。若诸蠡贝是堪吹者，捉得堕罪；不堪吹者，恶作。诸鼓乐具，堪与不堪，得罪重轻亦同此说。”[⑤]僧众持有乐器都是恶作，处罚势在不免。

《中阿含经》：“阿难，难提波罗陶师，离歌舞倡伎及往观听，断歌舞倡伎及往

---

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第225页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第220—221页。
③ 《汉文佛经中的音乐史料》，第221页。
④ 《汉文佛经中的音乐史料》，第230页。
⑤ 《汉文佛经中的音乐史料》，第235页。

观听。彼于歌舞倡伎及往观听，净除其心。”① 《中阿含经》中有多处与上述基本相同的论述，如此不厌其烦，还是要僧尼“净除其心”。

佛教自有戒规，国家法典也与之相呼应，《唐六典》卷四云：“（若僧尼）作音乐、博戏，毁骂三纲、凌突长宿者，皆苦役也。”② 既然戒律严格，按理说佛教音乐在“秦地”的传播似乎应该走这样的路，即限于僧尼的梵呗、偈赞者。但天竺国俗对佛有音乐供养，当其向东传播之时，从克孜尔、敦煌、云冈、龙门等洞窟所表现出来的以及佛教典籍中的记载也是如此，即有这样一个音声供养的群体。他们是在戒律不允许僧尼演奏和观听世俗音乐的前提下“为僧作净”，承担起音乐供养的重任。由此说来，其所奏的音乐显然也不是什么佛教音乐，否则，由僧尼自己承担就可以了，何必多此一举！这还要寺院出资养活这一群体，虽说是为“贱口”，“是以他们的演奏服务，抵充突课和差科”的寺户净人，但毕竟是要僧司管理、寺院负担。其实历史上早有人对佛教的种种戒律提出质疑，这也显示出佛教的一些矛盾性，即僧人不耕不织是为净，却是要食人间烟火，所用须俗人供给；同样，僧尼不得“动乐”，却允许在寺庙中演奏除了梵呗、偈赞之外的俗乐以为供养。

这里又要澄清一个观念，即天竺国释俗合一者，一切行为均被视为宗教行为，其实不然。佛教有如此多的戒律清规以显示僧尼与世俗之不同，这些戒律是对佛家弟子而非是对所有天竺国民适用。我们通过佛教在中土的传播也可以反证当年天竺之地音乐均为佛教音乐的认识是错误的。进而论之，所谓龟兹人信佛，龟兹乐便是佛教音乐的认识也存在片面性。梵呗、偈赞与供养音乐分说并非是佛教传入中国之后的变异，而是在天竺亦如此。如若不然，则供养人奏乐就没有这个必要了，僧尼直接参与奏乐岂不更为方便简捷。但显然不是这样。

崇佛供养不仅仅体现在修庙宇、建浮屠，为寺庙奏乐也是供养。《无量寿经义疏》云：“宝者宝供，香者香供。无价衣者，以衣供养。奏天乐等，伎乐供养，伎乐音中，歌叹佛德。”③ 可见音声供养不可或阙。在这一时期的佛教典籍中，多有音声伎乐供养的记载。《善见律毘婆沙》载：“供养者问曰：云何为供养？答曰：男女妓乐、琴瑟箫笛、箜篌琵琶，种种音声，与诸知识而娱乐之。诸知识

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第237页。
② ［唐］李林甫：《唐六典》卷四，北京：中华书局，2005年，第126页。
③ 《汉文佛经中的音乐史料》，第267页。

人方便慰喻，令其心退，于五欲中食。”① 这就把音声供养的内容与因何供养都说清楚了。

在中土，说寺庙中供养音声的存在与乐籍制度有关的道理在于，在佛教大规模传入中土并实施音乐供养的初起阶段，也恰恰是中国乐籍制度的生成与发展期。我们注意到，乐籍制度下的乐人在南北朝至隋唐时期主要由三种人构成，这就是刑事犯罪人员的眷属、阵获俘虏和因政治获罪者及其家人。这些人被打入另册，以专门的户籍管理，是“专业贱民乐人”群体，他们广泛执事应差于宫廷、王府、地方官府和军旅，律典说他们是“终身继代不改其业”者。乐籍制度生成之后寺庙中实时供养的乐人群体是“净人”、“贱口”，为寺户中专门从事音声供养的一部分。北魏时期洛阳寺庙中奏乐的伎人是这一群体，魏明帝送朔州大云寺的伎乐也是如此。唐代皇家对于长安的几个大寺也采取由政府拨赐乐人的举措。《法苑珠林》有云：“若是国家大寺，如似长安西明、慈恩等寺，除口分地外，别有敕赐田庄，所有供给并是国家供养，所以每年送盆献供种种杂物，及舆盆音乐人等。”国家供养者不用制度下的乐人又有何策？唐武则天朝，宫廷中的九部乐被皇帝赐送招福寺供养菩萨，可见这些寺属音声人既可能是由皇家拨赐，也可能是寺院里自养，但其性质是相同的，是“民犯重罪及官奴”者。由寺属音声所奏的音乐不是梵呗、偈赞之类。

这一群体在寺庙中奏乐供养是他们赖以生存的饭碗，当然这不一定是出于自愿，而很可能是被迫、不得不如此者。还有一个比较深层的问题就是音声人作为寺院中的依附人口，也会自觉不自觉地接受着佛教思想的熏陶，即伎人之苦，来世之修。使其能够心甘情愿为寺院奏乐，这显然是佛教关于修来世的思想在起作用。《别译杂阿含经》卷七载：

> 尔时世尊在王舍城伽蓝陀竹林。时彼城中有伎人主，号曰动发，往诣佛所。到佛所已，头面礼足，却坐一面，而作是言：“瞿昙，我于昔者，曾从宿旧极老伎人边闻：‘于伎场上施设戏具，百千万人，皆来观看。弹琴作倡，鼓乐弦歌，种种戏笑。所作讫已，命终之后，生光照天。’如是所说，为实为

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第266页。

虚?”佛告之曰:“止,止。汝今莫问是事。”时彼伎主,第二第三,亦如是问,佛悉不答。尔时如来语伎主言:“我今问汝,随汝意答。若有伎人,于戏场上施设戏具,弹琴作倡,鼓乐弦歌。以是事故,百千种人皆悉来集。如此诸人,本为爱欲瞋恚愚痴之所缠缚,复更造作放逸之事,岂不增其贪恚愚痴耶?譬如有人为绳所缚,以水浇之,逾增其急。如是诸人先为三毒之所缠缚,复更于彼伎场之上作倡伎乐,唯当增其三毒,炽盛如是。伎主,汝为斯事,命终得生光照天者,无有是处。若有人计于伎场上作众伎乐命众生于光照天者,我说是人名为邪见。邪见之果生于二处;若堕地狱,或堕畜生。”佛说是已,时彼伎主悲泣堕泪。佛告伎主:“以是因缘,故汝三请,我不为汝说。”尔时伎主白佛言:“世尊,我今不以闻佛语故而便涕泣。我愍如斯诸伎人等,婴愚无智,所作不善。彼于长夜作如是见,于未来世当受大苦。常被欺诳,为人所轻。若有伎人作如是言:‘于伎场上作倡伎乐,命终生彼光照天者。’如是之言,名大妄语。若以此业生光照天,无有是处。世尊,我从今日,更不造彼如是恶业。”佛即告言:“汝今真实,于未来世,必生善处。”尔时伎主及诸比丘闻佛所说,欢喜奉行。①

除了以上所论的梵呗、偈赞和供养音乐之外,还有一种情形为六朝至隋唐间佛教音乐不可忽视,这就是由唱导转为俗讲变文的一类。这其实也显现出释俗之交响者。慧皎云:

唱导者,盖以宣唱法理,开导众心也。昔佛法初传,于时齐集,止宣唱佛名,依文致礼。至中宵疲极,事资启悟,乃别请宿德,升座说法。或杂序因缘,或傍引譬喻。其后庐山释慧远,道业贞华,风才秀发。每至斋集,辄自升高座,躬为导首。先明三世因果,却辩一斋大意。后代传受,遂成永则。故道照、昙颖等十有余人,并骈次相师,各擅名当世。夫唱导所贵,其事四焉,谓声、辩、才、博。非声则无以警众,非辩则无以适时,非才则言无可采,非博则语无依据。至若响韵钟鼓,则四众惊心,声之为用也。辞吐后发,适会无

① 《汉文佛经中的音乐史料》,第142—143页。

差，辩之为用也。绮制雕华，文藻横逸，才之为用也。商榷经论，采撮书史，博之为用也。若能善兹四事，而适以人时。如为出家五众，则须切语无常，苦陈忏悔。若为君王长者，则须兼引俗典，绮综成辞。若为悠悠凡庶，则须指事造形，直谈闻见。若为山民野处，则须近局言辞，陈斥罪目。凡此变态，与事而兴。可谓知时知众，又能善说。虽然，故以恳切感人，倾诚动物，此其上也。昔草创高僧，本以八科成传。却寻经导二技，虽于道为末，而悟俗可崇。故加此二条，足成十数。何者？至于八关初夕，旋绕行周，烟盖停氛，灯惟靖耀，四众专心，叉指缄默。尔时导师则擎炉慷慨，含吐抑扬，辩出不穷，言应无尽。谈无常，则令心形战栗；语地狱，则使怖泪交零。征昔因，则如见往业，核当果，则已示来报。谈怡乐，则情抱畅悦；叙哀戚，则泪洒含酸。于是阖众倾心，举堂恻怆。五体输席，碎首陈哀。各各弹指，人人唱佛。爰及中宵后夜，钟漏将罢。则言星河易转，胜集难留。又使人迫怀抱，载盈恋慕。当尔之时，导师之为用也……皆以赏悟适时，拔邪立信。其有一分可称，故编高僧之末。若夫综习未广，谙究不长。既无临时捷辩，必应遵用旧本。然才非己出，制自他成。吐纳宫商，动见纰谬。其中传写讹误，亦皆依而唱习。致使鱼鲁淆乱，鼠璞相疑。或时礼拜中间，忏疏忽至。既无宿蓄，耻欲屈头，临时抽造，謇棘难辩。意虑荒忙，心口乖越，前言既久，后语未就。抽衣謦咳，示延时节，列席寒心，观途启齿。施主失应时之福，僧众乖古佛之教。既绝生善之萌，只增戏论之惑。始获滥吹之讥，终致代匠之咎。若然，岂高僧之谓耶？①

慧皎在此将唱导解释得非常清楚。作为“宣唱法理，开导众心”者，必须是“声辩才博”，唱导适用于所有的人，既为出家五众，也为君王长者；悠悠凡庶以及山民野处都是其唱导的对象。从慧皎所用言辞来看，似乎认为唱导是“于道为末”者，所以值得推崇还是因为唱导师运用俗语的功力和音声的感染力，由此才能使得“各各弹指，人人唱佛”。唱导师必须有文采，能言善辩，既通佛经，也要“绮制雕华，文藻横逸”；“商榷经论，采撮书史”；“善兹四事，而适以人时”；“指

① 《高僧传》卷一三，第521—522页。

事造形，直谈闻见”；“近局言辞，陈斥罪目”；“知时知众，又能善说”；“以恳切感人，倾诚动物”。如果导师“综习未广，谙究不长”，则起不到应有的作用，反而使得“列席寒心，观途启齿。施主失应时之福，僧众乖古佛之教。既绝生善之萌，只增戏论之惑。始获滥吹之讥，终致代匠之咎”。这就是说，唱导并非是随便一个释家弟子都能承担的，非高僧所不能为。当然，这高僧还须专门“研习唱导”，“以宣唱为业”者。

既然梵呗、偈赞均是以“此土宫商”，那么，这些唱导师们所面对的主要对象除僧尼之外更多是俗人，所以更要用本土的音律来演唱了。由是，变文与俗讲是怎样的情形我们也就明了了。《宋高僧传》载唐睦州乌龙山少康法师讲唱的变文“皆附会郑卫之声变体而作，非哀非乐，不怨不怒，得处中曲韵”①。这当然是在弘扬佛法，但就所见变文与俗讲来说，其内容有相当数量是劝人向善的世俗故事，诸如《伍子胥变文》《张议潮变文》《王昭君变文》等，所有这些均应该是用世俗音调来演唱。变文是佛教在中土发展过程中创造出来的传播教义、招徕信众的一种形式，是佛教在中土发展到一定阶段的产物，俗讲亦然。这是佛教是为了寻求在中土的不断发展而采取的措施。

还应该看到的一个问题是，当西域高僧进入中土传教时，的确把梵呗、偈赞的演唱方法带了进来，实际上，演唱方法也就是其独特的风格。诸如我们现在听到西洋唱法与民族唱法会体验到其风格的不同一样，这也就是为什么人们会感觉到进入寺庙之中的音乐会显得其风格独特的原因。依在下看来，这里有一个奏唱的方法和风格问题。佛教梵呗、偈赞的演唱风格影响到进入寺庙中的俗乐。梵呗的演唱方法与风格，据说在某些寺庙中还有存在，前些时候，甘肃拉卜楞寺的僧人到北京出演佛曲，即令人感受到了“海潮音”。

依据相关资料和诸方家的分析，佛教进入中土在晋唐间寺庙中的音乐至少有三种形式，这就是释教中人演唱的梵呗、偈赞；既面向僧尼也更多面向世人的由唱导师所承担的变文、俗讲；由“寺属音声人”、“寺足净人”承担的世俗供养音乐。佛教音乐在进入中国时的确有一个华化的过程，这就是在领悟佛教教义的前提下，由中国“世俗”之音乐本体中心特征（律调谱器）主导下的音乐形态进行

① ［宋］赞宁撰，范祥雍点校：《宋高僧传》（下）卷二五，北京：中华书局，1987年，第632页。

创制。中土之佛教梵呗、偈赞是为“释俗之交响”，中土之佛教唱导亦如此，供养音乐更多是社会上的俗乐直接用于寺庙者。至于其后佛教音乐在发展的过程中逐渐形成体系，我们将另文研讨。

（原载于《文艺研究》2003年第5期）

关于音声供养和音声法事

对于佛教音乐文化的研究，在学者们的不懈努力下，其历史和音乐本体方面都取得了大量的学术成果，但也有相当多的问题没能解决。为什么会是这样？我以为主要在于随着研究理念的改变，引发出许多以往关注不多的视角，而这些视角可能恰恰就是学术研究发展到当下所应该关注的问题。

我们将目光盯到一些“佛曲”自身的同时，如果能够从音乐文化的整体来把握，可能最为突出的问题在于佛教音乐为什么如此具有世俗性，以佛经中的理念来看待唐宋以下的佛教音乐，为什么会有如此多的矛盾性，我想问题的关键在于以下几个方面：

对佛教进入中国时其音乐文化的双重性看不清楚。许多研究要么是以当下社会中的状况来看待历史，要么只着眼于历史典籍而没有看到其动态的演化过程。佛教进入中国已经有近两千年，虽然僧尼诵经中的梵呗、偈赞和时时供养佛的奏乐都是音声行为，但佛教的音声供养与音声佛事之间最初应该是有区别的，无论是用乐的方式还是乐人的身份以及所用的乐曲都有各自的独立性。在没有宏观把握这个动态演化过程的前提下，要么只看到早期的形态，要么就是以现存的状态来认知历史，这种断裂式的思维显然对认识佛教音乐文化有相当程度的局限；以往的研究过多着眼于音乐自身，而没有看到各种音乐的实用功能性和社会功能性，对佛教音乐与仪式的依附和共生关系认识不足；我们应该对现存的所谓佛曲进行具体的分析，看到其在历史上的演化关系，是否在寺庙中演奏的音乐就是佛教音乐，在寺庙中演奏过的曲目都归入佛曲的范畴？佛教音乐文化是否应该放在中国音乐文化的大背景中，并将在中国发生与发展的佛教音乐文化视为中国传统音乐文化的有机组成部分。如果不对这些问题进行辨析，究竟什么是佛教音乐，

真的是很难参透，在某些问题上一头雾水的研究还会延续下去。

笔者是从中国音乐文化的整体视角来观察佛教进入中国之后的音乐文化的。佛教进入中国之后，其与音乐文化发生关联的哪一种形式都与世俗相关，只不过是加入了佛教的内容并逐渐形成了自己的风格。这就如同在中国都使用汉语、汉字，却会有不同的语音，但书写起来还是同样的方块字，并不会因为使用者的不同而改变它的本质属性。当然，同样是汉字，组合与堆砌的不同，也会形成各种不同内容以及不同的风格特征。

我写过一篇关于中国早期佛教音乐的文章①，尝试对佛教进入中国之后梵呗、偈赞、俗讲以及由寺属音声人演奏的音乐，对在佛寺中奏乐人的身份进行考证。佛教进入中国之初，为了使僧尼和信众们更好地理解佛经，对与佛经有密切关联的梵呗等形式进行“汉化”，在与音声结合过程中有“改梵为秦”的举措，即将翻译后的佛经配上“此土宫商”。佛教进入中国的早期阶段，无论哪一种音声形式都与中国的“世俗音乐”联系密切，在佛教中所使用的音调也多符合中国音乐传统的“本体中心特征”。在这里我们要讨论的是音声供养、音声佛事、音声法事之间在中国佛教文化的历史上究竟是怎样的关系。以上这些概念在历史发展过程中都是动态的，在不同的阶段既有相对独立性，又时分时合。我们应该搞清楚这些概念在不同时期的独立性和相关性，如此才能真正认识中国佛教音乐文化的性质和意义。

中土早期音声供养为俗人所为

早期音声佛事的内容，主要是梵呗、偈赞、祝延、俗讲等等，这是佛教进入中国之初由僧尼们所从事的与音声相关的佛事；至于音声供养，佛经中所描述的主要是由世俗人士参与的音声行为，佛教戒律严格禁止僧尼参与。但在历史发展的进程中，音声供养群体的性质得以变化，从最初非僧尼的活动转化为僧尼和世俗人等都参与者；音声法事的情况比较复杂，既然是弘扬佛法，与之相关的音声形式都应归于这个范畴，但实际上还是有一个佛教适应世俗性社会的进程中所凸显的样态。这音声法事是在佛教越来越世俗化的时候，僧尼们为乡民们服务，诸如在超度亡灵放焰口、水陆、盂兰盆会等与佛教相关的仪式中所采用的音声形

① 项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》，《文艺研究》2003年第5期。

式。僧尼们打破了佛教戒律中不得动乐的限制，既演奏一些专为音声法事创作的曲目，诸如《五声佛》《十供养》《普庵咒》《三皈依》等，也将社会上不同时期的世俗乐曲纳入进来，这些乐曲都是在与法事相关的仪式中演奏，因而有相对的规范性。这是音声佛事与音声供养的综合体。在此，我们将对以上所讲的几种与音声相关的形式及其动态的演化过程进行探讨，首先来看音声供养。

大部分信佛的人都晓得要供养佛，也都希望能以世间上好之物来供佛。供养物来自社会生活中的方方面面，既有物质的也有精神的。2001年6月，“唐宋的佛教与社会——寺院财富与世俗供养”国际学术研讨会在北京大学举行，遗憾的是，对于主要供养之一的“音声供养”会议论文中没有涉及。

音声供养者，是以乐舞音声礼佛的形式，入于耳根者是谓音声。《善见律毘婆沙》卷六：“问曰：云何为供养？答曰：男女妓乐、琴瑟箫笛、箜篌琵琶，种种音声，与诸知识而娱乐之。诸知识人方便慰喻，令其心退，于五欲中食。”①

佛经中就供养的对象有明确所指。《佛说长阿含经》卷三：“佛告阿难：天下有四种人应起塔，香花缯盖伎乐供养。何等为四？一者如来，应得起塔，二者辟支佛，三者声闻人，四者转轮王。阿难，此四种人应得起塔，香华缯盖伎乐供养。”②这是说在佛教中，应得起塔者才是接受伎乐供养者。

《无量寿经义疏》卷下：“宝者宝供，香者香供。无价衣者，以衣供养。奏天乐等，伎乐供养，伎乐音中，歌叹佛德。”③供养是方方面面，音声供养是其重要的一种。主要就是赞颂无边佛法及其高功大德，并以世间最为美好的音声向佛祖奉献。

音声供养对于供养者说来有什么好处呢？《佛说超日明三昧经》卷下：“供养世尊得何功德？佛告长者：‘……音乐倡伎佛塔寺及乐一切，得天耳彻听。’”④也正是在这样一种信念的支持下，无论是信众还是以寺庙奏乐作为自己饭碗的人，以音声礼佛心安理得，自己所做的事情有意义，是在作功德，是修德。佛在天界以天耳在彻听，而作功德恰恰是俗界之人修来世的必需。以下的材料更是比

① 王昆吾，何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，成都：巴蜀书社2002年，266页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第261页。
③ 《汉文佛经中的音乐史料》，第267页。
④ 《汉文佛经中的音乐史料》，第268页。

较充分地说明了这一点。

《诸经要集》卷四载《百云经》云："昔佛在世时，舍卫城中有诸人民各自庄严，作唱伎乐，出城游戏。至城门中，遇值佛僧入城乞食。诸人见佛欢喜礼拜，即作伎乐，供养佛僧，发愿而去。佛即微笑，语阿难言：'此诸人等由作伎乐供养佛僧。缘此功德，于未来世一百劫中不堕恶道，天上人中常受快乐，过百劫后成辟支佛，皆同一号，名曰妙声。'以是因缘，若人作乐供养三宝，所得功德，无量无边，不可思议。故《法华经》偈云：'若使人作乐，击鼓吹角贝；箫笛琴箜篌，琵琶铙铜钹；如是众妙音，尽持以供养，皆已成佛道。'"①这是说乐人们以音声供养佛，修来世正果，来世成为"妙声"的辟支佛。在寺院中专门从事音声供养者，当然也会保证现世的生活需要。这使得在寺庙中的音声人既虔诚也安于所业。寺院雇佣时时供养的奏乐群体，应该是保证基本生活需要为前提的，寺院自身的经济能力是雇佣俗界之人实施音声供养的保证，这是很关键的一点，后来情况发生变化应该与此关系极大。

佛经中说这音声供养既有俗界的，也有天界的，在天界之中由天宫伎乐实施音声供养。《大方广佛华严经》卷五："尔时善财童子……至楞伽道海岸聚落，观察十方，周遍求觅妙住比丘。见彼比丘在虚空中经行来往，不思议数诸净居天与宫殿俱于虚空中恭敬合掌，发弘誓愿而为供养。不思议数诸梵天王曲躬合掌，出妙音声，以人间法称扬赞叹而为供养。无数千万欲界诸天，及诸天王恭敬围绕，满虚空中，布天华云，雨天华雨，作天妓乐，出妙音声。无数缯绮、宝幢、幡盖种种严饰，悉遍虚空而为供养……无数紧那罗王拊击众乐，演出种种微妙音声。复以种种称法言词，歌咏赞叹而为供养。无数摩睺罗伽王，持不思议上妙微细天诸衣服，亲近随逐，周回布列，而为供养。无量主海神作诸妓乐，啸和雅音而为供养。善财童子见此比丘于虚空中经行自在，复有如是供养之事充满虚空，欢喜踊跃，不能自持，五体投地，一心敬礼。"②天界对佛的音声供养如此繁盛，人间当然也要有对佛的供养。为什么乾达婆在天界奏乐，而世间却只许俗人奏乐供养佛呢？矛盾难以释解。佛经中描写天宫伎乐的地方甚多，《胜天王般若波罗蜜经》

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第273页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第278—279页。

卷二："……无量龙女悉于佛前合掌赞叹，无量乾闼婆以妙音乐而供养佛，其夜叉众散诸妙华。"①《佛说须赖经》亦载："时天帝释下从舍卫来至祇树，于中间化作大殿如忉利天宫。化作七宝树，于树下为佛设师子座，方圆自副，以若干种缯敷其上。令万二千妓女罗住其边，作百种音乐，以为供养佛……诸菩萨大弟子坐已定，时般遮翼天敕其天人，孚调五百余琴，令音调好进歌佛须赖。"②天宫这"万二千"妓女是专门的伎乐人，能作百种音乐，而我们只是在许多佛教洞窟的壁画与雕刻之中可以看到她们的身影。在佛教戒律的约束下人世间和尚、比丘实际上都不允许奏乐。如果我们能够认识到这一点，有些问题就好解释了。

《高僧法显传》："巴连弗邑……民人富盛，竞行仁义。年年常以建卯月八日行像……当此日，境内道俗皆集，作倡伎乐，华香供养。婆罗门子来请佛，佛次第入城，入城内再宿。通夜然灯，伎乐供养。国国皆尔。"③天界中有天宫伎乐音声供养的位置，俗界的音声供养之人便有修行的目标，作功德为了修来世，为了脱离苦海，由此也使得这些人一心向佛。

对佛需要日常音声供养，在佛诞日等特殊日期还有特别的音声供养。至于后者，可以延请社会上的音声人在这特殊的仪式上礼佛，日常供养则需要相对固定的专业人群，不如此很难保证时时之需，这也就是在中国早期佛寺中豢养音声人的道理了。这种雇佣关系当然是建立在僧尼不得动乐的戒律之上的，凡僧尼动乐均属"恶业"。《大比丘三千威仪》（东汉安世高译）卷上："不得歌咏作唱伎。若有音乐，不得观听。"④这是比较早的佛经中戒乐译本，我们看到，在魏晋南北朝至隋唐时期翻译的大量佛经当中，关于戒乐的论述相当地多，王昆吾和何剑平先生已经做了详尽的梳理⑤。《十诵律》卷四〇："佛……语诸比丘：'不得弹琴鼓簧，不得齰齿作节，不得吹物作节，不得弹铜杅作节，不得击多罗树叶作节，不得歌，不得拍节，不得舞。犯者皆突吉罗。'"⑥《十诵律》是一部佛教界非常严格的戒律，其中有若干项对比丘的"不得"之规，若违犯，则有严厉的惩戒措施，可见这绝非妄言。

---

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第277页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第269页。
③ 《汉文佛经中的音乐史料》，第567页。
④ 《汉文佛经中的音乐史料》，第245页。
⑤ 《汉文佛经中的音乐史料》。
⑥ 《汉文佛经中的音乐史料》，第230页。

既然僧尼不得动乐，而音声供养又不可或阙，由俗界中人“为僧作净，免僧有过”的代为供养是最好的途径。应该说，在佛教传入中国的早期阶段，这种情况基本上得到严格的执行。佛经中奏乐与禁乐的矛盾性主要体现在佛教戒律与寺庙奏乐实际情况之间，戒律是对释界僧尼的诸种行为规范。作为佛家弟子，不仅不能演奏，而且连观听都要戒除。《优婆塞五戒威仪经》：“远离放逸五事：一者歌，二者舞，三者作乐，四者严饰乐器，五者不往观听。此五戒随力所堪，若能终身具持五为上。”①对出家人所言，可见在当时是多么的严格与规范。究竟佛教怎样认识音乐，梵呗、偈赞、声明，这些在佛教中被认定为音乐吗？如果不是音乐，那么什么是音乐呢？是否作为世俗供养的音乐才被佛教界认定为音乐呢？既然戒乐，为什么有乐神和如此众多天宫伎乐的存在？在宗教与世俗间是统一性还是矛盾性呢？在佛教进入中国的早期阶段和后来对于乐的理解是否有所变化？这些都是值得探讨的问题。

《弥沙塞和醯五分律》卷二〇：“诸比丘便自歌舞以供养塔，诸白衣讥呵言：‘白衣歌舞，沙门释子亦复如是，与我何异？’诸比丘以是白佛。佛言：‘比丘不应自歌舞供养塔，听使人为之，听比丘自赞叹佛华香幡盖供养于塔。’”②这是很有意思的事情。第一，首先说明比丘自歌舞供养塔为错误；其二，白衣当指俗人，即供养人——以歌舞供养塔的一群，显然是寺属音声人，而当比丘参与之时，必然引起白衣的反击，这说明各自身份之不同。并非比丘就不会奏乐歌舞，而是戒律不许。由白衣音声供养毕竟是在寺院中进行的，所谓音声入耳，并非是不想听就听不到的，在这样的环境当中，久而久之焉有不明之理？但毕竟有戒律管束，所以比丘自歌舞供养塔才会引起白衣的不满。比丘可以供养塔，但那是以梵呗赞叹，而非歌舞行为。这里把僧尼与白衣供养塔的不同说得非常清楚，念诵佛经显然不是白衣的事情。《萨婆多部毘尼摩得勒伽》卷六亦道：“云何歌舞倡伎？比丘不得自作，亦不得教人作”。③绝对不允许比丘自作歌舞倡伎，更不能教别人作，这是戒律！

《十诵律》卷三七将僧尼、白衣各自与音声的关系说得十分到位：“有六群比丘往观伎乐歌舞，诸居士诃责言：‘诸沙门释子自言善好有德，往观听伎乐歌舞，

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第205页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第221页。
③ 《汉文佛经中的音乐史料》，第231页。

如王如大臣。'是中有比丘，少欲知足行头陀，闻是事心不喜，是事白佛。佛知，故问六群比丘：'汝实作是事不?'答言：'实作，世尊。'佛以种种因缘呵责言：'云何名比丘，自往观听伎乐歌舞?'如是呵已，语诸比丘：'从今比丘不应往观听伎乐歌舞，往观者突吉罗。'又六群比丘自歌，诸居士呵责言：'诸沙门释子自言善好有德，歌如白衣。'是中有比丘，少欲知足行头陀，闻是事心不喜，是事白佛。佛语诸比丘：'从今不应歌，歌者突吉罗。歌有五过失：自心贪著，令他贪著，独处多起觉观，常为贪欲覆心。'诸居士闻作是言：'诸沙门释子亦歌，如我等无异。复有五过失：自心贪著，令他起贪著，独处多起觉观，常为贪欲覆心。'诸年少比丘闻亦随学，随学已常起贪欲心，便反戒。有比丘名跋提，于呗中第一。是比丘声好，白佛言：'世尊，愿听我作声呗?'佛言：'听汝作声呗，呗有五利益：身体不疲，不忘所忆，心不疲劳，声音不坏，语言易解。复有五利：身不疲极，不忘所忆，心不懈倦，声音不坏，诸天闻呗声心则欢喜。'"①这里将比丘观听歌舞、自歌舞和做梵呗的三种情形都摆出来，世尊的评判具体直观，可见音声供养与唱念梵呗的真正区别。

比丘观听世俗的音乐将受到怎样的惩处，《摩诃僧祇律》卷三九："……若比丘尼观伎乐行，波夜提。比丘尼者如上说。伎乐者，舞伎、歌伎、铙盘、打鼓，如是一切，下至四人共戏，观看者波夜提。波夜提者如上说。不得观伎乐。若比丘尼乞食值王、王夫人，若天像出有伎乐者，遇见无罪。若下处就高，作意窥望逐看，波夜提。若檀越欲供养佛，作众伎乐，研香结鬘，语比丘尼言'阿梨耶佐我安施供养具'，尔时得助作。若于彼间闻乐，有欲着心者，当舍去。若比丘观伎乐者，越毘尼罪。是故世尊说。"②真是非常细致，使得寺院在处罚之时可以依法遵章，视情节而定。

《十诵律》卷四七："佛在王舍城。尔时助调达比丘尼，故往观听歌舞伎乐，看庄严伎儿。诸居士呵责言：'诸比丘尼自言善好有功德，故往观听歌舞伎乐庄严伎儿，如王夫人，如大臣妇。'是中有比丘尼，少欲知足行头陀，闻是事心不喜，向佛广说。佛以是事集二部僧，知而故问是比丘尼：'汝实作是事不?'答言：'实

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第229页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第241—242页。

作，世尊。’佛以种种因缘呵责言：‘云何名比丘尼，故往观听歌舞伎乐庄严伎儿？’种种因缘呵已，语诸比丘：‘以十利故，与比丘尼结戒。从今是戒应如是说：若比丘尼故往观听歌舞伎乐庄严伎儿，波夜提。波夜提者，烧煮覆障。若不悔过能障碍道，是中犯者。若比丘尼故往观听歌舞伎乐庄严伎儿，得见者，波夜提；不得见者，突吉罗。’”①有意思的是在寺院里，比丘尼的举止言行既要受到戒律的约束，也要受到居士们的监督，绝对不允许随意。这里具体的是根据所犯过错的轻重来决定处罚的轻重。还应指出，“庄严伎儿”应该是指寺属音声人，这一群体时时音声供养佛祖，属于经常在庙者，这些比丘尼天天都能够听到、看到的事情，却要做到充耳不闻，也真是要很深的止观功夫。

至于为什么释界自身要禁除世俗的音乐，而只能由世俗中人来音声供养佛，《修习止观坐禅法要》卷上说得很有意思：“所言诃欲者，谓五欲也。凡欲坐禅修习止观，必须诃责。五欲者，是世间色、声、香、味、触，常能诳惑一切凡夫，令生爱著。若能深知过罪，即不亲近，是名诃欲。一、诃色欲者，所谓男女形貌端严，修目长眉，朱唇素齿，及世间宝物，青黄赤白，红紫缥绿，种种妙色，能令愚人见则生爱，作诸恶业。如频婆娑罗王，以色欲故，身入敌国，在淫女阿梵波罗房中。优填王以色染故，截五百仙人手足。如此等种种过罪。二、诃声欲者，所谓箜篌筝笛、丝竹金石音乐之声，及男女歌咏赞颂等声，能令凡夫闻即染著，起诸恶业。如五百仙人雪山住，闻甄陀罗女歌声，即失禅定，心醉狂乱。如是等种种因缘，知声过罪。”②这把世俗音乐的“弊端”说得非常透彻，声色皆为过，这也正是被戒律所禁的主因。看来，仙人对声色也不免受诱惑，所以要远离。修行的主旨就是要禁除世间五欲所涵盖的一切，所谓“五欲”，皆凡夫所为，释界所不容，皆属“恶业”，是“知声过罪”者，僧尼如有违犯必受诃责。既然如此，又怎能让释界中人以音声供养佛呢？

《妙法莲华经玄赞》卷四载《发菩提心经》云：“音乐女色不以施人，乱众生故。”此供养佛，故不相违。如金藏中音乐供养事。③这里的说法很有意思。因为音乐女色不以施人，怕乱众生故，却可以用于供养佛?！可能佛参得更透，对此无

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第244—245页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第206页。
③ 《汉文佛经中的音乐史料》，第266—267页。

有妨碍。

佛经对天宫伎乐有种种描述，但不是人间之事。这“佛乐飘飘处处闻”，是由人创作而成。寺院拿人世间最为美好的东西供奉菩萨、礼佛，音乐又是不可或阙，寺庙中甚至都要专门豢养这样的群体以保证时时供养。以下的事例说明多处寺庙中奏乐人的身份以及所奏音乐的性质。《广清凉传》卷上：“昔有朔州大云寺惠云禅师，德行崇峻。明帝礼重，诏请为此寺尚座。乐音一部，工技百人。箫笛箜篌，琵琶筝瑟，吹螺振鼓，百戏喧阗。舞袖云飞，歌梁尘起。随时供养，系日穷年。乐比摩利天仙曲，同维卫佛国。往飞金刚窟内，今出灵鹫寺中。所奏声合苦空，闻者断恶修善，六度圆满。万行精纯，像法已来，唯兹一遇也。”①这里的乐音一部是由北魏明帝所赐，为的是“随时供养，系日穷年”，说明朔州寺庙供养奏乐者的身份是工技之人，所奏的是俗乐而不是所谓佛乐。

《洛阳伽蓝记》中记载寺庙之中的奏乐者多不是释界中人，而是社会上的音声技艺人等被召入寺庙进行礼佛表演者。“景乐寺……至于六斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神。以是尼寺，丈夫不得入。得往观者，以为至天堂。及文献王薨，寺禁稍宽，百姓出入无复限碍。后汝南王悦复修之。悦是文献之弟，召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞抃殿庭。飞空幻惑，世所未睹，异端奇术，总萃其中。”②杨氏在这里把佛寺净土的另一面给显现出来了。这种“召诸音乐逞伎”其奏乐之人显然非释界中人，所奏也非佛乐。“景兴尼寺……丝竹杂伎皆由旨给。”③此处说寺庙的丝竹杂伎由皇帝降旨派发，还是拿俗乐来寺庙中供养。“伽蓝之妙，最得称首。时世好崇福，四月七日，京师诸像皆来此寺。尚书祠曹录像凡有一千余躯。至八日，以次入宣阳门，向阊阖宫前受皇帝散花。于时金花映日，宝盖浮云，幡幢若林，香烟似雾。梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈比。”④在这礼佛的特殊时刻，一边是僧尼们的梵呗法音，一边是音声和百戏杂技艺人的表演，这就是洛阳寺庙中的真实情景。

统治者对佛教的笃信，其礼佛的规格可达极至。《大唐大慈恩寺三藏法师传》

---

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第688页。
② ［北魏］杨衒之撰，周祖谟校释：《洛阳伽蓝记》卷一，北京：中华书局，1963年，第57—59页。
③ 《洛阳伽蓝记》卷二，第79—80页。
④ 《洛阳伽蓝记》卷三，第114—115页。

卷九："敕又遣太常九部乐，长安、万年二县音声共送。幢最卑者，上出云霓；幡极短者，犹摩霄汉：凡三百余事。音声车百余乘，至七日冥集城西安福门街。"①这可不是佛乐，是皇帝敕遣宫中太常寺的音声和长安、万年两县的官家乐人，到寺庙之中去礼佛，所奏九部乐是各国的音乐精华集于长安者。还应该看到，太常与长安、万年县的音声能够在一起演奏，可见这些俗乐能够上下相通。

前面的"九部乐"自当有各乐部的具体称谓，为俗乐当无疑问，演奏者也是俗人。寺庙中经常有这些俗乐音声供养，佛寺中的禅师当然也会注意到这个事实。《景德传灯录》卷一六：福州雪峰义存禅师泉州南安人也。姓曾氏，家世奉佛……僧问："三乘十二分教，为凡夫开演？不为凡夫开演？"师曰："不消一曲《杨柳枝》。"②既然是禅师，却能够随口说出世俗的乐曲名称，而且这些乐曲是在寺院中为"凡夫"演出，这是很有意思的事情。

《续传灯录》卷三一：成都府昭觉辩禅师，上堂："毫厘有差天地悬隔，隔江人唱《鹧鸪词》，错认《胡笳十八拍》。要会么？欲得现前莫存顺逆。五湖烟浪有谁争，自是不归归便得。"③禅师说的都是俗界曲，显然这些曲目不是由僧尼创作，当然也不是由僧尼演奏的。

《古尊宿语录》卷二〇《舒州白云山海会法演和尚初住四面山语录》："世事冗如麻，空门路转赊。青松林下客，几个得归家。共唱《胡笳曲》，分开五叶花。幸逢诸道友，同上白牛车。大众，车在者，牛在什么处？芳草渡头寻不见，夜来依旧宿芦花。"下座。僧礼拜，师云："点。"乃云："文殊张帆，普贤把柂，势至观音共相唱和，赢得双泉闹中打坐。打坐即不无，且道《下水船》一曲作么生唱？啰逻哩，啰逻哩，俗气不除。"④和尚语录里频频出现俗曲的曲名，可以看出作为供养的音乐究竟是怎样的性质了。

《古尊宿语录》卷二二《黄梅东山法演和尚语录》："上堂云：'立雪断臂，指喻后人。人能弘道，非道弘人。这个是什么语？《江城子》。'"⑤以上佛教文献的集录显示当时寺院中音声供养的的确不是什么佛曲。

---

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第685页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第690页。
③ 《汉文佛经中的音乐史料》，第694页。
④ 《汉文佛经中的音乐史料》，第698页。
⑤ 《汉文佛经中的音乐史料》，第699页。

中国佛教早期阶段音声供养与音声佛事的区别主要体现在，虽然都是以音声来礼佛，但前者由音声人所为，是以世间美好的音乐通过仪式来奉献给佛祖，后者则是释界中人在朝暮课诵中与佛经相关的音声行为，诸如梵呗、唱赞、偈赞、祝延等，其分野是比较清晰的。

有一种观念应该加以澄清，即将印度音乐与佛教音乐视为一体，甚至连龟兹乐也不加辨析地被认定为佛教音乐，这显然有失偏颇。佛教起源于印度，但是印度音乐并非就是佛教音乐。从佛教文献资料来看，在佛教始发地的印度，也是由世俗之人作为音声供养的一群。《四分律行事钞资持记》卷下四："西竺风俗，多以众华结鬘于肩项，或以香油涂身。业疏云，倡谓俳优以人为戏弄也。伎通男女，即奏乐者也。"①这里所讲的西竺风俗并非就都是佛教风俗，奏乐者显然属于非宗教人士。

《大唐西域记》卷一二："瞿萨旦那国周四千余里……俗知礼义，人性温恭，好学典艺，博达技能。众庶富乐，编户安业。国尚乐音，人好歌舞……仪形有体，风则有纪。文字宪章，聿遵印度，微改体势，粗有沿革。语异诸国，崇尚佛法。伽蓝百有余所，僧徒五千余人，并多习大乘法教。"②方圆四千余里的一个国家，有五千僧徒，国人虽然崇尚佛法，但并非是释教中人。其歌舞也不会是佛教乐舞。

在佛教传入的早期阶段，也会将佛教音声供养的形式以及乐曲向中原内地传播，传入之后由音声人在礼佛的时候演奏。这也就是《隋书·音乐志》"西凉乐"中所记载的"胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》"。③这些乐曲与中原所固有的不同，的确有可能将西域风格的音声供养时所奏的乐曲传入。《隋志》是在"西凉乐"中记载《于阗佛曲》的，而西凉乐的特征是"变龟兹乐为之"，因此，这应该是音声人礼佛时所用的乐曲，而不是什么梵呗、偈赞之类。毕竟在当时的情况下其乐舞均为音声人所为。至于梁武帝创制佛曲的记载，更是为音声供养所作，是礼佛之曲：帝既笃敬佛法，又制《善哉》《大乐》《大欢》《天道》《仙道》《神王》

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第182页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第571页。
③ ［唐］魏徵等：《隋书》卷一五《音乐志下》，北京：中华书局，1973年，第378页。

《龙王》《灭过恶》《除爱水》《断苦轮》十篇，名为正乐，皆述佛法。[1]这些乐曲是为崇佛、敬佛、宏扬佛法所作，梁武帝为中国本土人士专创音声供养之曲开了先河。

《唐会要》中所记载天宝十三载（754）太乐署改诸乐名，将《龟兹佛曲》改为《金华洞真》，《舍佛儿胡歌》改为《钦明引》，《摩醯首罗》改为《归真》，《罗刹末罗》改为《合浦明珠》，《急龟兹佛曲》改为《急金华洞真》，《苏莫遮》改为《万宇清》[2]，这恰恰说明是将西域的供养音乐再创作或称“华化”的过程，本来就属于同类，且由太乐署所为，太乐署的音乐还真不能够说是佛乐。由于唐代多朝皇帝笃信佛教，将音声供养之曲纳入太乐署也并非不可，本来太乐署就是掌管全国礼乐的机构，礼佛用乐也属礼乐，纳入大系统中理所当然，特别是在皇帝笃信佛教的前提下。在寺庙之中音声供养非是一种单纯的音声行为，而是要结合供养的仪式使用。太乐署中的这些乐曲也应该是在佛诞日等特定的时机与特定的供养仪式结合的。

至于《羯鼓录》中的佛曲记载，我们还应该做具体分析。《四库全书总目》卷一一三对其有解：“又有诸佛曲十调，食曲三十二调，调名亦多用梵语，以本龟兹、高昌、疏勒、天竺四部所用故也。其李琬一条记《耶婆色鸡》一曲，声尽意不尽，以他曲解之，即汉魏乐府曲末有艳之遗法，如《飞来双白鹄》《塘上行》诸曲篇末文不相属，皆即此例。盖乐工专门授受犹得其传，文士不谙歌法，循文生解，转至于穿凿而不可通也。”[3]我以为，这是在讲南卓直接向乐工学习并记录下来的曲名和调名，可见还是将西域诸国的音声供养之曲传入。可以说，正是佛教传入的同时，也把印度以及西域诸国的乐调带入中土，但这些乐调本身并不能说是佛教的专利。

在以下的例子中我们可以看到中国释教中人是如何运用社会上大家所熟悉的音调和诗词的格律来弘扬教义的，白云法师净圆曾经依《望江南》的音调与格律创作了十二首，以下是其中的一首：

---

① 《隋书》卷一三《音乐志上》，第305页。
② ［宋］王溥：《唐会要》，北京：中华书局，1955年，第615—616页。
③ 《四库全书总目》卷一一三“羯鼓录”条，文渊阁《四库全书》本。

婆婆苦，长劫受轮回。不断苦因离火宅，只随业报入胞胎。辜负这灵台。

朝又暮，寒暑急相催。一个幻身能几日？百端机巧衮尘埃。何得出头来？①

佛教界要借助社会上大家都熟悉，而且上口的音声形式向社会上的民众进行劝化才更加有效。作为华化中的佛教，必然要吸纳中国社会所创造出的各种形式，《望江南》进入佛教唱颂的意义正在于此。结合后来在多处佛教典籍中都有《望江南》，而且现在五台山和北京智化寺依然在使用此曲，更说明佛教音乐文化所具有的世俗性。这种从引入西域音声供养之曲到将社会上大家所熟悉的乐曲用来音声供养，再到中土人士为音声供养专创乐曲以至由僧侣借用社会上的世俗音调填充与佛教相关的内容，这的确反映出佛教文化中对音声观念逐渐转化的过程。

受经济等因素的制约僧人始自为音声供养与音声法事

一个很重要的问题在于，由于南北朝到隋唐时期许多帝王对佛教的信奉，老百姓对佛教的热情空前高涨。在这样的社会背景下，寺院的经济状况也是相当地好，特别是比较大的寺院有能力雇用音声人来时时供养，正如李正宇和姜伯勤先生所分析的，寺属音声人衣食住行一切都在寺院②，唐代是这种音声供养最具独立性的时期，在戒律的约束下，在寺院经济能力支持下的寺属音声供养有一个相对稳定的阶段。

我一直在想，既然佛教戒律不允许僧尼动乐，这后来的乐僧群体形成于何时？是什么原因使得这戒律开禁？为什么后来无论音声佛事还是音声供养基本上都由僧尼来承担，所奏乐曲却依然是俗曲呢？毕竟寺属音声人是唐代的观念，其后这种观念逐渐消失。

说到乐僧，人们会想起俗讲中的僧人，也会说起唐代的文溆僧与段善本。作为前者，我已经有过分析，虽然他们也用社会上大家都熟悉的音调宣讲佛教教义，但这还属于僧侣为主导的行为，不属于音声供养范畴。要说到乐僧群体的兴起，主要有以下几个方面的因素。

---

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第672页。

② 参见李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页；姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996年。

其一，为适应社会和佛教在中国的发展，僧尼动乐就要受到“突吉罗”、“波夜提”等惩戒的措施肯定有所变化，否则，不知有多少僧尼会因此而受到责罚，毕竟我们看到宋元乃至其后的寺庙中越来越多的僧尼在演奏音乐，这从各地寺庙中所遗存的壁画等图像资料中有较为充分的显现。明清之交的顾炎武在《日知录》中说：“鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用。今则文官用之，士庶人用之，僧道用之。金革之气，遍于国中。”[①] 鼓吹乐是中国汉魏以来特别重要的一种演奏形式，用途相当广泛，特别是用于鼓舞士气的军中之乐，唐代在太常寺中设置鼓吹署，因此又有国乐的性质。不管怎样，这都是属于俗乐的范畴。然而，就是这种形式，却被佛教寺庙全面接受过去，不论是社会上常用的鼓吹乐曲还是鼓吹乐的乐队组合都是原汁原味。我们看到，即便是当下一些寺院中演奏的乐曲也还是鼓吹乐的典型曲目，其以笙管为主奏乐器的乐队组合，也是唐宋以前鼓吹乐队的典型组合。青教寺庙中基本上是选择这一种，黄教寺庙则吸收了元明以下社会上以唢呐为主奏的另外一种鼓吹乐组合形式。无论是哪一种组合，都应该是佛教寺庙的主动选择。演奏者的身份也改变了，就是由僧侣们亲自操练。但这一切依照戒律说来是绝对不允许的。

《根本说一切有部毘奈耶》卷四〇：“宝谓七宝。宝类者，谓诸兵器弓刀之属，及音乐具鼓笛之流。自捉使人及以结罪，广如上说……若捉琵琶等诸杂乐具有弦柱者，便得堕罪；无弦恶作。乃至竹筒作一弦琴，执亦恶作。若诸蠡贝是堪吹者，捉得堕罪；不堪吹者，恶作。诸鼓乐具，堪与不堪，得罪重轻亦同此说。”[②] 大家看，此为僧众持有乐器的处罚条例，规定得如此细致，又怎能让僧众亲自演奏呢？世道真是变了，寺属音声人的群体不存在了，以往连观听都被严禁，现在却直接由僧侣奏乐了，是中国的社会改造了佛教，还是佛教为了适应发展的需要改变了自己呢？

其二，这种改变是受经济状况制约下的行为。佛教在经历了唐代的辉煌期之后，宋代的统治者不似前朝皇帝那样对佛教有如此的投入。在此背景下，一些规模相对较小的寺庙显然难以养活专业乐人群体来时时音声供养，毕竟这是要耗费

① ［清］顾炎武撰，黄汝成集释：《日知录集释》卷五“木铎”条，长沙：岳麓书社，1994年，第168—169页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第235页。

相当钱财的事情。但音声供养已经成为定式，这就为务实意义上的观念转化创造了一个理论前提。为了适应发展、为了自身的需求做出调整，以往有些视为不净的事情，释家弟子开始自己做了，这也是出于不得已，反映出佛教在发展中的审时度势。一些僧侣本来就不多的小型寺庙，当僧侣多是靠化缘和为当地百姓服务维持其修行的基本需求时，再雇用一批人来时时音声供养似乎不可行。这也许是音声供养者身份转换的一个主要动因。

《大唐西域记》卷五云："（羯若鞠阇国曲水城）石精舍南不远，有日天祠。祠南不远，有大自在天祠。并莹青石，俱穷雕刻，规摹度量，同佛精舍。各有千户，充其洒扫。鼓乐弦歌，不舍昼夜。"①这是唐三藏在西域看到的情形。这些佛教祠堂每处配备千户人家来实施供养，可见这里采取分户包养的制度，在这种制度下所有的规定都可以延续，不会轻易改变。在中国的情况又是如何呢？靠庙产以及社会上信众的捐施，还要看社会经济的发展以及施主自身的经济实力和认捐的多寡，在以统治者的喜好可以决定其寺庙经济状况的情况下，一旦统治者疏于此，没有在制度上加以经济保障，中国寺属音声人的群体大概也就止步于唐代了。

其三，还是基于以上的原因，一些寺庙受经济状况的制约，强烈地意识到佛教应该更多地与世俗结合，如此才能够保证自身生存与发展的需要。如此，一些不仅仅是僧尼自身修行的，也是适合于服务社会民众的佛教经卷《焰口仪轨经》《施诸恶鬼饮食及水法》，以其更具实用性而受到重视，《水陆会》等为亡灵超度等仪式仪轨是为乡民提供宗教性服务的有效手段，乡民延请僧侣来做法事要有一定酬劳。水陆会、放焰口等都具仪式性，其中音声行为必不可少。如我们前面所分析的，专门为这些仪式所创制的音乐以及各个时期社会上所流行的音乐被吸纳到仪式中来，应该明确，这是由僧尼所作的法事。因此我们说，佛教扩大了音声法事的范围，这也为僧尼在仪式中参与奏乐提供了越来越多的机会。当然，这还是建立在对生存发展的需要和对戒律观念转化的前提之上的。如此，在南北朝至隋唐时代，由寺庙专门雇用和豢养音声人来实施音声供养的情况趋于消失，取而代之的是由僧尼既在音声佛事，也在音声供养中奏乐，这正是乐僧群体得以形成的关键。由不空（705—774）所译的这两种经文成为其后在音声供养和音声法事中

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第571页。

最具交融性、最与普通民众拉近距离、最具实用性的佛教经典。就在下的理解，佛教经文中的确有专为僧尼修行所用和面向普通民众具有实用性的仪式规范，不空和尚所译的这两种经卷当属后者。如同佛教的梵呗、偈赞等均是将梵经的内容与中土的此土宫商相结合一样，作为唱导与俗讲也是运用世俗的音调，这已经成为传统；以往音声供养中所用的音乐相当程度上就是将社会上的俗乐、俗调直接纳入供养乐曲之中，虽然在南北朝和隋唐时期已经有人专门为音声供养创制乐曲，但这毕竟仅是一部分，更多的还是直接将社会上的俗曲、俗调拿来为用，其实这亦是传统。如果我们的分析还有一定的道理，其后寺院中音声供养和音声法事多由僧尼所为，这就彻底改变了僧尼不得动乐的戒律。戒律既破，佛教越来越注重其为社会服务的实用性，将社会上的音乐作品直接拿来用于仪式仪轨之中是最为便捷的方式。无论是供养佛祖，还是放焰口和水陆法会，都是比较庄重严肃的事情，仪式中所用的乐曲还是有选择的，而且依照中国音乐文化的观念来看，这些仪式均属于“礼”的范畴，这也就是为什么儒学家所云寺庙能够保存三礼的缘由了。放焰口和水陆会均是丧葬礼俗中所用的法事，而葬礼恰恰是百姓乡民最为重视的礼俗之一，这里既有对亲人的缅怀，又通过这种仪式起到对亲族、朋党的凝聚作用，这的确是三礼的基本精神之所在。就当下寺庙中所用的乐器来说，僧侣们亦将其称为“法器”，这是说这些物品更多是用于法事之中，这反映出理念的转化以及在寺庙中乐器所具有的多重功用——实用功能性。法器用于法事之中应该是没有什么问题的吧，可以由僧尼堂而皇之地使用了。如此，历史上曾经是音声供养和音声佛事分立、由两个不同人群所从事的音声活动，在发展的进程之中得到了合流。其实，乐僧这个名词是现代人的概念，是当下的人们对历史上和现今一些寺庙在法事中奏乐僧人的称谓。我对《四库全书》进行全文检索，竟无一处非常明了的“乐僧”称谓，只有乾隆三十二年一首御制永慕寺诗：“皇祖建斯寺，追思庄后遥。向年重葺宇，此日又凭寮。梵乐僧迎奏，风幡心与飘。问予永慕者，钦曰在神尧。”[①]这里讲的是在梵乐声中僧人恭迎皇帝前来祭奠孝庄皇后，既然是演奏梵乐，在此年代想必是僧人。也只有这一处还可以通过推定。这也说明历史上人们对这个群体的认知，即有这种现象的存在，却没有将这个群体单独

① ［清］于敏中：《日下旧闻考》卷七四，北京古籍出版社，1981年，第1247页。

归为一类。究竟是什么原因呢？既然佛教经卷中从来没有说废除僧尼不得动乐的戒律，有实无名也好。

说到寺庙中的乐人群体，有一个点必须引起足够的重视，那就是始自北魏的乐籍制度下奏乐群体与寺庙的关系。在乐籍制度下，无论是从宫廷、王府、地方官府、军旅，甚至诸如北魏至隋唐时代寺庙中的专业乐人，其所奏的音乐都有相当程度的一致性。他们既承担礼乐，也演奏俗乐，他们熟知仪式性和乐曲自身，他们是乐籍制度下音乐文化的主要创承者。

自乐籍制度建立至隋唐时代，也正是佛教在中国发展的黄金时期。这个时期佛寺在戒律的约束下用寺户净人——寺属音声人来奏乐，这一点，圣凯先生的分析比较到位，他认为这是由罪民、贱民组成的群体①。我们还可以用其他材料加以佐证，诸如魏明帝赐予乐伎百人到寺庙音声供养，武则天将宫廷中的九部乐用于寺庙，这些乐人都是在籍的专业贱民乐人。由这个群体将其所掌握的音乐带到寺庙中礼佛，是社会上的主流音乐进入寺庙的主要途径。通过敦煌卷子和破历可以看出当时敦煌寺庙之中的音乐与社会主流音乐的一致性，姜伯勤、谭蝉雪、李正宇和张弓先生在他们著作中对此考证得很充分②。我们在此强调的目的就是要充分认识俗人音声供养阶段其音乐究竟是什么性质。

我们也应该看到，从乐籍制度实施的北魏时期开始，就有一些曾经是乐籍中人出了家的。这些乐籍中人有男有女，他们虽然身怀技艺，但一旦出家，却必须遵守寺规戒律，只能是诵咏佛经中的梵呗，却绝对不能再演奏世俗的音乐。文献中即有比丘自音声供养而遭训斥的记载，并讲明绝不允许比丘和比丘尼奏乐，只能是对着孤灯清影修行。

《洛阳伽蓝记》卷三云："高阳王雍……童仆六千，妓女五百……出则鸣驺御道，文物成行，铙吹响发，笳声哀转；入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日。雍薨后，诸妓悉令入道，或有嫁者。"③这里说的是高阳王舍家为寺，这么多的歌舞妓乐在其身后多数人是出家的命运。下面的这条史料则说明释法愿原

---

① 圣凯：《论中国佛教对生产作务态度的转变》，《法音》2000年第8期，第24页。

② 参见姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996年；谭蝉雪：《唐宋敦煌岁时佛俗——正月》，《敦煌研究》2000年第4期，第65—71页；李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页；张弓：《汉唐佛寺文化史》（下），北京：中国社会科学出版社，1997年。

③ 《洛阳伽蓝记》卷三，第137—139页。

是技艺人出家。

《高僧传》卷一三："释法愿，本姓钟，名武厉，先颍川长社人。祖世避难，移居吴兴长城。……家本事神，身习鼓舞、世间杂技，及耆父（蓍爻）占相，皆备尽其妙……后少时启求出家，三启方遂，为上定林远公弟子。及孝武龙飞，宗壳（悫）出镇广州，携愿同往，奉为五戒之师……太始六年，佼长生舍宅为寺，名曰正胜，请愿居之。齐高亲事幼主，恒有不测之忧，每以咨愿，愿曰：'后七月当定。'果如其言。及高帝即位，事以师礼。武帝嗣兴，亦尽师敬。"①这位"家本事神，身习鼓舞、世间杂技，及耆父（蓍爻）占相，皆备尽其妙"的和尚在出家之后便潜心修行了。

在放焰口、水陆法会等音声佛事越来越注重其世俗性与实用性的情况下，在音声供养由僧尼为之的时候，社会上的乐籍群体依然存在，他们依然是礼乐与俗乐的创承者，由他们所创承的音乐在社会上有着巨大的影响，为人们所熟知和喜闻乐见。寺庙放焰口和水陆等仪式仪轨中的用乐不能不考虑社会上人们对乐曲的熟悉程度，这些佛教经典入华有一个重塑的过程，对所用音乐也有主动选择的问题。实际上，自从这些音声法事的新形式为社会所接受，也一直处在一个变化过程之中。王文才先生曾经将敦煌卷子中记录的乐曲与《教坊记》中的曲目加以比对，发现69首曲名中竟然有47首在《教坊记》中可见②。不管在佛教圣地敦煌寺庙中演奏的究竟是怎样的音乐，我们说，在其后的朝代中，寺院不断将社会上的俗曲、俗乐拿来用于佛教的音声供养和音声法事之中，只要是进入这个统系，由于其仪式的庄重、严肃性，作为"礼乐"的性质，轻易不会将乐曲改动。当然，他们会随着社会的发展不断扬弃。这也能说明在寺院之中所保存的乐曲是多个朝代乐曲的集合体。

吾师静芳先生在其著作《中国汉传佛教音乐文化》③中，将永乐皇帝钦定的《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》④所收录的曲目列出，乐曲的名称显示是唐、宋、元、明各代社会上的主流音乐作品，这也就是我们所说的佛教音乐

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第654—655页。
② 参白化文：《寺院与僧人》，郑州：大象出版社，1997年。
③ 袁静芳：《中国汉传佛教音乐文化》，中央民族大学出版社，2003年。
④ 明永乐十五年（1417）四月十七日钦定《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，参见袁静芳：《中国汉传佛教音乐文化》，第13—16页。

文化密切联系社会、并从中吸收乐曲为之所用的道理了。由僧人演奏的这些乐曲从来都是与仪式仪轨密切联系的，音声供养同样是礼的体现。我们看到，在经历了数百年之后，永乐钦定的这本歌曲集中还是保存了敦煌卷子中的乐曲7首，它们是《天仙子》《浣溪沙》《西江月》《临江仙》《感皇恩》《谒金门》《鹊踏枝》；《教坊记》记载的324首乐曲，在此典籍中可见到的有《清平乐》《天下乐》《贺圣朝》《满园春》《浣溪沙》《望江南》《乌夜啼》《感皇恩》《临江仙》《西江月》《鹊踏枝》《万年欢》《谒金门》《后庭花》《三台》《望远行》《水仙子》《天仙子》《摸鱼子》《南乡子》《伊州》、《迎仙客》[①]等22首相同或基本相同者，其余乐曲来自其后的朝代。正是这样一代代的累积传承，到清代直至当下的佛教乐队以及自称是僧传的乡间音乐会社中，这种仪式性奏乐（主要指礼乐形式或称“为神奏乐”的形式）的传统内涵既丰富又厚重。

僧侣们在这种务实的态度下将社会上的主流乐曲纳入，但所用无论是场合还是仪式自身都决定了并非仅仅是一种审美、欣赏的行为，而是一种礼乐的、为神奏乐的行为，这是这些乐曲能够较为完整保存的主要原因。还有就是仪式的程式化，一旦纳入则有可能比较规范地传承。如果我们撇开为神奏乐和仪式性而将佛教音乐割裂地看待，只注意其本体自身便失去了其意义。寺庙赢得更多信众的同时也便维持了自身生存与发展的需要。作为一种宗教，既要与世俗拉开一定的距离，又要在某种程度上保持相当的联系，没有距离便没有区别，距离过大容易失去信众。当各个朝代的主流乐曲进入寺庙的种种仪式的时候，这些乐曲与仪式同在，僧尼们用这些乐曲供养佛祖的同时也用于社会服务。各个时代的乐曲在进入寺庙之后得到了近乎原样的保存，毕竟在供奉佛祖之时演奏这些乐曲是一件非常庄严与神圣的事情。由此也形成了一种非常独特的文化现象。

还应注意的是居家修行的群体，他们信奉佛教却不在庙，是为居士。他们也是将寺庙中音声法事带到民间的一支重要力量。他们中间的一些人也会将佛教中这些实用型的仪式用于服务乡民，当然也将与仪式共存的乐曲一并用于乡村社会。他们还会在佛教的重要节日到寺庙进行音声供养，所以，后来的寺庙也还是有非僧尼的音声供养者，只是非时时供养。

---

① 参见［唐］崔令钦：《教坊记》，《中国古典戏曲论著集成》（1），北京：中国戏剧出版社，1959年。

我们在田野考察时发现有些乡间乐社声称自己是僧传，我们的理解是：即便是从寺庙中传出的音乐也并非等同于佛教音乐，应该看到历史的复杂性，还要对这些乐曲进行具体分析。由于民间信仰的需要，乡间的乐社主动向一些寺庙中的乐僧们学习，用于当地的祭祀性的仪式之中。他们供奉的神灵诸如药王等，有着很强的实用功能性。这些乐社自称“音乐会”，以“圣会”、“善会”为己任，属于一种会社组织，入会者交纳数量很少的会费，以此享有家中丧葬之事时由会社提供的礼乐服务，当然每年会有固定的时间做祭祀药王的仪式性演奏。以河北安新县圈头音乐会为例，在他们所传承的50余首乐曲中，除了一套《普庵咒》与一首打击乐《坐禅谭》从曲名上似乎与佛教有关外，其余曲目均为经过寺庙传承的不同时期的俗曲。可见僧传的乐曲也还是俗曲，并未因僧传就成了佛教音乐。

写到这里，最应该提到的是袁静芳师的两本专著《中国佛教京音乐研究》[①]和《中国汉传佛教音乐文化》。吾师所做研究之深入、具体是晚辈学习的楷模，本人对佛教音乐文化并未有深入的认知，只是由于研究中国乐籍制度而涉及此，当学习到一定程度愈发感受到学术的艰辛并由衷对吾师愈加崇敬。千里之行始于足下，我们没有什么捷径可走，必须循着前辈的学术轨迹继续前行。

袁师在《中国佛教京音乐研究》一书中对收集到的清代以来北京各寺庙中所存的14种乐谱的音乐本体进行系统研究，同时也关注到与之相关的佛事瑜伽焰口、佛事仪轨。就音乐本体研究而言，我以为先生最为重要的贡献在于对这些乐曲所进行的“类型性模式结构”的分析，这是研究中国传统器乐的一种非常重要而又行之有效的方法，其意义已经超出了本体研究自身，值得我们认真学习领会并付诸于研究实践。用此种分析方法对中国传统音乐中类属于所谓寺庙、道观、宫廷、地方官府、民间的乐曲进行综合分析，其内在的关联性和一致性就会被真正地揭示出来。

“中国佛教京音乐以智化寺为中心”，是因为目前已知的保存有乐谱的北京寺庙以智化寺为先。智化寺的建筑年代有明确记载，是明代英宗正统十一年（1446）皇宫弄权太监王振所建的一所家庙。当年权倾一时的王振既然是造家庙，那么，宫廷之中所有的资源都会为他所调配。我们看到，距离智化寺不远处恰恰

① 袁静芳：《中国佛教京音乐研究》，台湾：慈济文化出版社，1997年。

是宫中乐籍中人所居住并候旨应差的演乐胡同，没有人能够说清楚最初在这家庙中祭祀奏乐的究竟是乐僧还是乐籍。景帝即位，王振被斩，这里的乐人便也走散，直到英宗复位，他追念王振，重新设典祭祀，智化寺的音乐才又响起，并延续数百年直到现代。我们将《智化寺音乐腔谱》[①]的曲名抄录于下：《垂四调》《锦堂月》《水晶宫》《锦翠屏》《金字经》《伍声佛》《撼动山》《昼锦堂》《锦堂月》《醉翁子》《西文经》《劝善诚》《通法界》《昭圣宝》《点绛唇》《混江龙》《正仙侣》《天下乐》《那吒令》《鹊踏枝》《寄生草》《山荆子》《好事近》《千秋岁》《滚绣球》《醉太平》《天下乐》《春》《夏》《秋》《冬》《水鸭儿》《五名马》《鹅儿》《大打围》《小回回》《望吾乡》《傍妆台》《解三酲》《玉胞肚》《吊角序》《华严灯赞》《清观音用》《寄生草》《普庵咒》《唐陀令》《挂金锁》《望江南》。

在这48首曲目之中，有两首名称相同，曲调不同者，这就是《天下乐》和《寄生草》，这种现象并不鲜见。康熙五十四年的《钦定词谱》和《御定曲谱》中有相当数量的词牌和曲牌都有“又一体”，有的一个牌子竟然有多体，这恰恰是词曲在创作与发展过程中的丰富性所在。从曲名上看，如果说与佛教相关，可能《金字经》《伍声佛》《西文经》《劝善诚》《通法界》《华严灯赞》《清观音用》《普庵咒》《唐陀令》九首可能是属于为佛教法事所专创，其余则是社会上各个时期的作品用于寺庙者。我们的疑问还在于此：究竟什么是佛乐？是否用于佛教法事的音乐就是佛乐？

如果我们能够把这些音乐事项放在中国传统音乐文化的大背景中加以认知，这个问题也许不难解释。寺庙中音声法事用的乐曲虽然有一部分内容属于专创，但更多是将社会上的音乐经过选择之后直接拿来使用。中国自北魏始直至清代在乐籍制度下一直有一个庞大的专业乐人群体，在南北朝至唐代，他们中的一些人也常常被派遣到寺庙中进行音声供养。唐典中说这个群体每人必须掌握50首以上的“难曲”，而宋代以下直至明清，从官修正史到野史稗编乃至乐籍中人记载自己行为规范的手抄本中，都从不同的角度说这个群体必须掌握“四十大曲，小令三千”。我们看到，各个时代社会上的主导乐曲多是由这个群体创承的，因此，随着时间的推移他们掌握的乐曲也或有增删。特别是男性乐人，在执事应差中所奏的

① 中国艺术研究院音乐研究所编：《北京智化寺京音乐腔谱及成寿寺旧谱》，济南：山东文艺出版社，1999年。

乐曲基本上与“礼”密切相关，因此也熟悉各种与之相关的礼仪。当他们被派往各个寺庙中礼佛，势必带来音乐的交流与影响。特别是智化寺，作为北京佛教寺庙音乐的中心和京师的寺庙，对各地的寺庙音乐无疑具有相当程度的影响。我们有理由认为所谓智化寺音乐的源头更多与宫廷中的乐籍人员相关，我们倒真是应该对智化寺所传谱的9首与佛教相关内容的乐曲进行一番考证，看这些乐曲的创作年代究竟是何时。

我曾经在《山西乐户研究》[①]中对乐籍制度的畸变期做过探讨。明代是乐籍制度最为黑暗的时期，当音声供养和音声法事由一个群体完成的时候，当乐籍中人已经处于社会最底层的时候，既然寺庙之中允许有乐僧来音声供养，那么，乐籍中人为佛祖来奏唱，不失为一种很好的选择。这样，他们自然而然地就会将自身所传承的世俗主流乐曲带入寺庙，并将其融入寺庙文化的体系之中。重要的是寺庙对于这些来自社会的乐人和乐曲采取的是一种包容的态度，甚至是一种主动的选择。乐僧们在修行的同时也以音声法事服务于社会，在这里，中国的传统音乐文化通过这些法事得到了保存和传承，同时这些音声法事也为寺庙的生存和发展作出了应有的贡献。专事音声法事的乐僧们，奏乐成了他们必修的功课，因而其术业必有精者。在经历了由寺庙豢养音声人演奏供养音乐的阶段之后，当改为由寺庙中的僧人来实施音声供养和面向社会服务的音声法事之时，社会上的音乐与寺庙的结合就进入了更加紧密的状态。

辨清音声供养和音声法事的演化过程，主要是为了明其学理。的确，我们对什么是佛教音乐这个概念一直处于一种困惑之中，如果不加以梳理，的确会使人感到这其中充满了矛盾，因此，需要我们进行认真地探究。学者们对于当下的许多寺庙音乐中究竟哪些属于佛教自身也多不解，许多由僧侣在仪式中演奏的乐曲，其实乡村社会上的许多乐社都在演奏，并非是佛教的专利。一声法号其内容属于佛教，其音调也在各地方言的作用下有相当差异。笔者曾经在北京、山东、江西、河北、山西、青海、甘肃、四川、云南、江苏、福建等省市的寺庙中观察过佛教音乐，在北京也听过来自天津、五台山、拉卜楞寺佛教乐团的演奏，有相当数量的乐曲根本就是直至当下乡间社会中依然广为传播的乐曲。至于这些乐曲

① 项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年。

的来源，我已经在《山西乐户研究》中做了基本的阐释，就是乐籍制度下由专业乐人所创承的各个时期的主流音乐在寺庙中的反映。当然，我们也应该看到，的确有专门为寺庙音声供养和音声法事所创的乐曲，要说佛教音乐，除了梵呗、偈赞、祝延、声明之外，这差不多应该是主要的内容。最为重要的是，在寺庙中，无论音声供养和音声法事都与佛教中的仪式密切相关，从而也就具有功能性的意义。在一个特定的场合演奏特定的乐曲，结合仪式必然形成其特有的风格，如果离开了仪式只看音乐自身，的确有许多东西看不清楚了。

（原载于《中国音乐》2006年第4期）

“改梵为秦”中的“学者之宗”曹植

一般认为，佛教进入中土，即把与佛教相关的文化整体全部传入，这里当然也包括声明等与音乐相关的形式。对于这样的理解，应该说有相当的合理性，毕竟在佛教传入之初更多依靠的是高僧大德活体口传，由此肯定会将天竺的梵呗形式也带入中土。但不容否认的是，佛教自东汉进入中土时的确遇到了许多的障碍，一是在于两种文化之间的差异性，包括社会制度、民众文化心理等；二是在于一些相关的“技术性”问题。首先是在语言方面，由西域高僧在吟咏佛经时所用的梵呗，所遇到的“水土不服”就在于其语言与音调皆为天竺，中土人士如果连佛经的基本内容都搞不清楚，就会极大地阻碍佛教教义的传播，梵呗也就变得毫无意义。因此必须将梵呗进行加工改造，在佛经的译解和吟诵上必须要有一个“改梵为秦”、“改梵为汉”、“改梵为晋”，即学术界称之为“华化”的过程。

我近几年来对佛教音乐华化有些思考，总共有三篇文章，这就是《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》①、《关于音声供养与音声法事》②和《北周灭佛后遗症——再论音声供养与音声法事的合一》③。所论一是关于佛教传入中土不适应性的解决，二是在佛教戒律的作用下西域佛教如何使用诸种音声，在中土又如何解决戒律与现实的矛盾性。如果我们不对这些问题加以解决，一味地讲佛教在传播过程中的整体性传入，很可能会犯想当然的错误。如果不把早期佛教进入中土时的矛盾性与中土改造佛教的诸多问题解析清楚，就会误以为佛教传入之时即是如此，对于许多问题的解释可能会闹出许多笑话。实际上，这种闹笑话式的研究在当下的学术刊物上依然延续。

---

① 项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》。《文艺研究》2003年第5期。

② 项阳：《关于音声供养与音声法事》，《中国音乐》2006年第4期。

③ 项阳：《北周灭佛后遗症——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期。

我在先前的文章中将佛教用乐分为三类，那就是由僧侣们修行咏诵佛经时所用的梵呗，高僧大德向世人弘扬教义“俗讲”所用的音调，以及在寺院中供养菩萨所用的音乐。借用当下的理念，除了由西域僧人在早期传教时曾经用过所谓“原生态”的西域梵呗外，在其后用于传教时势必用改造过的、也就是“改梵为秦”的梵呗，这是毫无疑问的事情。早期西域前来传教的高僧大德们一直在做这样的探索。

高僧鸠摩罗什曾经在凉州学习华言一十七载，他将华言与梵语之间的矛盾看得很清楚，也说得非常到位：

> 天竺国俗，甚重文制，其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德，见佛之仪，以歌叹为贵，经中偈颂，皆其式也。但改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊隔文体。有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕哕也。①

在天竺国，作为佛教所用的梵呗，其音调并非是佛教的专利。依照鸠摩罗什的说法，乃是天竺国俗常用者，佛教似乎也没有“脱俗”，反而是加以充分利用。因此，这些天竺佛教的梵呗以及经中偈颂，就是将适合于天竺国语言系统、由天竺人士创造的音调纳入佛教所用者。正因如此，当佛教在东传的过程中，由于语言不通，经文不为中土人士所理解，矛盾便显现出来。这种“殊隔文体”、以西域的梵呗音调配上翻译过来的汉语经文呈现出“嚼饭与人，非徒失味，乃令呕秽”的样态，又怎么能够引起中土崇佛人士的兴趣呢？所以，对于西域梵呗原样传入显然不是目的，而是要研究怎样既保持佛经的原意，又使得中土人士易于接受，只有这样，才使得佛教在中土能更好地传播。

南朝梁高僧慧皎对佛教在东汉到两晋数百年的传播中土的实际状况有一个概括性的分析和总结：

> 自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言

① 王昆吾、何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，成都：巴蜀书社，2002年，第589页。

有译，梵响无授。①

慧皎比鸠摩罗什说得更为清楚，“梵音重复，汉语单奇”，他认为这是“译文者众，传声者寡”的根本原因，由此造成的实际状况就是“金言有译，梵响无授”。这里的因果关系甚为明晰。

其实，关于天竺国俗重文制，“宫商体韵，以入弦为善”的看法并非鸠摩罗什一人，慧皎也明确指出“然天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗”，这显然是讲所谓呗者并非佛教所独有，只不过是佛教借社会上普遍存在的音调为己用而已。由此，在西域佛教诵经音调的性质已经说得非常清楚了。

既然“梵响无授”，而西域高僧们传播经义时又有“梵响”这一客观存在，如果在中土传播佛教之时仅仅有“金言”，显然从内容与形式的完整性来说是有所缺失的，因此，这种“改梵为秦”并非仅仅是反映在佛经的译解方面，同样也反映在对待吟诵佛经的音调上也有一个加工改造的过程。慧皎在总结这个改造过程时亦说得非常透彻：

> 爰至安清、支谶、康会、竺护等，并异世一时，继踵弘赞。然夷夏不同，音韵殊隔，自非精括诂训，领会良难。属有支谦、聂承远、竺佛念、释宝云、竺叔兰、无罗叉等，并妙善梵汉之音，故能尽翻译之致。一言三复，词旨分明，然后更用此土宫商，饰以成制。论云：“随方俗语，能示正义，于正义中，置随义语。”盖斯谓也。②

慧皎在此将早期参与了口述翻译佛经的高僧一并列出，指出开创之艰难，那就是“夷夏不同，音韵殊隔，自非精括诂训，领会良难”。只有当这些高僧在“妙善梵汉之音”时才能对佛经“尽翻译之致”，也只有对原有的赞偈、梵呗与华言“一言三复”，反复推敲，才能够“词旨分明”。最为重要的是要想使天竺之梵呗、偈赞适合中土之人，必须在词旨分明的基础上“更用此土宫商，饰以成制”。这里

① ［梁］慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》卷一三，北京：中华书局，1992年，第507页。
② 《高僧传》卷三，第141页。

不是天竺之“宫商”，而是“此土”之宫商，其制就是这样形成的！之所以如此，是因为“随方俗语，能示正义，于正义中，置随义语”。没有随方俗语，焉能“示正义”？中土之佛教赞呗就是这样制成的！释俗之交响就是这样形成的①。这也就是我们所讲的从经文到梵呗音调都被改梵为秦的道理所在。

西域高僧在中土传教之时，通过实践得出的认知就是无论经文本体和吟诵佛经的声明、梵呗等形式都必须要“改梵为秦”，这已经形成了共识。慧皎所记述的改造之人多为西域前来传教者，然而慧皎还专门提到了一个非释教中人在改梵为秦过程中所作出的贡献，虽然着墨不多，在我们看来却是意义重大：

> 始有魏陈思王曹植，深爱声律，属意经音。既通般遮之瑞响，又感鱼山之神制。于是删治《瑞应》《本起》，以为学者之宗。传声则三千有余，在契则四十有二。②

由此看来，曹植应该是经常与西域高僧们接触，并深得“般遮瑞响”之精妙，对于高僧们一直在解决的“改梵为秦”问题，他也身体力行。曹植所处的年代比起最早前来布道的西域高僧要晚接近200年的时间，此前佛教在中土的传播速度较慢，究其原因，如我们在前面所分析的，还是一些根本性的技术障碍没有解决。正因如此，只有在佛教教义被中土人士所接受，而所接受教义的中土人士又有极高文化与艺术的学养，他们自觉担负起这种改造的责任，佛教“华化”才是进入快车道的时候，如此，才能促进佛教的快速传播。依照现在的话讲，曹植应该是属于“居士”，即带发修行者。在当时的社会条件下，他虽然不是释教中人，但他为释教在中土传播的早期阶段所作出的贡献是他人所不能比拟的，这也就是慧皎讲他是“学者之宗”的道理。他显然看到这两百年间佛教在中土传播过程中所出现的种种问题，也看到多位西域僧人为了布道而作出的种种努力与尝试，当他主动加入改梵为秦行列的时候，他的优势便显现出来。他深爱音律，这显然是指中土音律；他“属意经音”，在其封地中的“鱼山”开始了对梵呗的改造。从上面的文字可知，这

---

① 项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》，《文艺研究》2003年第5期。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第610页。

《瑞应》和《本起》两部经卷，经过曹植的删制，并以此土宫商配之，这种将经卷翻译之后再行删制，并以中土音调与之相配，磨合得非常到位之后再一段一段地授与僧众，这样的梵呗数量竟然是“三千有余”。田青先生认为，所谓“契”者，当是指乐谱①，依照这种解释似乎是说在这所传的三千多“声”里，其中有四十二段（首）是以乐谱的形式流传的，并成为华化之后梵呗的经典之作。慧皎对于曹植制呗的评价的确相当到位。慧云法师讲道：“中国的梵呗在初创时期，梵呗的作者及传授人中，除曹植之外，其余皆为西域人，他们都精通并使用梵文梵语，因为古代的西域各国，大多使用梵文梵语，只有呗调在传授时或制作时需要变为汉语，而音律曲调无一不是梵音，都不会使用中国的音律与曲调。所谓音律与曲调的梵汉区别，只是制作方法上的某些区别。”②法师在这里着重指出了曹植与当时其他梵呗传授人的不同，也指出了作为西域高僧不懂中土音律的缺憾，但讲“音律与曲调”的梵汉差异，只是“制作方法上的某些区别”，似乎有些将事情简单化。如果是这样，曹植所制梵呗的意义就要大打折扣了，为什么西域高僧创作不出中土之人普遍都能够接受的、易于在中土传播的“梵呗”呢？主要是他们对于语言的梵汉差异把握不足，对中土宫商不熟悉，梵汉语言的区别有如一道“鸿沟”，短时间难以逾越。其实，这些高僧大德又何尝不是精通音律者？但这种音律是梵国的而非中土的，佛经需要改梵为秦，音声同样如此，只有两者相辅相成，意达音美才能够真正被中土人士认可，教义才能够得到很好的传播。对于华化之后的梵呗我们似乎可以这样认知，即为天竺佛经汉译与中土宫商的契合。曹植作为中土学者参与译释佛经并用此土宫商编配成声之宗者，能够得到高僧大德以及僧众的普遍认同，开先河，启后世，意义重大自不待言。

在魏武众子之中，曹植最有才华，如果不是少年恃才轻狂，可能会承袭其父曹操之位，历史可能会因之改写。但历史又是没有“如果”的，曹植为他年轻时的“错误”付出了终身的代价，以至于仅仅经四十一个春秋寒暑便郁郁终生。此间他虽有王位，却被限制自由并远离京师。曹植数度反省，想为国服务，施展才华，却又报效无门，慨叹“如微才弗试，没世无闻，徒荣其躯而丰其体，生无益

① 田青：《佛教音乐的华化》，《净土天音》，青岛：山东文艺出版社，2002年，第1—47页。
② 中华佛教网 http://www.zhfjw.org/yy/1866.html。

于事，死无损于数，虚荷上位而忝重禄，禽息鸟视，终于白首，此徒圈牢之养物，非臣之所志也”。他多么想“自效于明时，立功于圣世”①，多次上疏却得不到文帝的积极回应，如同陈寿所云：“陈思文才富艳，足以自通后叶，然不能克让远防，终至携隙。”②曹植每想“功铭著于鼎钟，名称垂于竹帛”而不果，才华遂用于潜心佛学，成为佛教改梵为秦过程中最为重要的宗师级人物。就佛学来讲，此中机缘，又焉知不是“塞翁失马”者也。后半生陷于烦闷的曹植在佛学中找到精神的寄托，也为佛教在中土的传播作出了自己的贡献。甚至可以讲，佛教正是由于从佛经到音声的华化，才加速了佛教在中土的传播，曹植作为改梵为秦梵呗宗师的意义正在于此。

应该明了的是，以上我们所谈论的仅仅是所谓“佛教音乐”中之一种——由僧侣诵经所用的梵呗，此种音声形式专为僧侣修行所用。而正是这种有音声的诵经形式，在当时天竺的佛教界其实又是严格区分于世俗供养所用音声的，前者为僧侣诵经所用，后者为世俗人供养菩萨所为，戒律绝对不允许由僧尼来承担。无论中华藏还是大正藏，均是如此表述，如果违反，一系列的惩戒措施随之伺候。至于中土佛教后来音声供养也由僧侣承当，那是随着时代的发展由多种因素所造成的，我已经在《北周灭佛后遗症》中加以阐述辨析。两种音声都由僧侣所为是唐代之后的事情，我们对此应有相对清醒的认识。从改梵为秦、用此土宫商始，佛教在中土发展，在音声方面是中国的传统，这是毫无疑问的。

（原载于《天津音乐学院学报》2007年第1期）

① ［晋］陈寿：《三国志》卷一九《魏書·陈思王植传》，北京：中华书局，1982年，第567页。
② 《三国志》，第577页。

北周灭佛“后遗症”

——再论音声供养与音声法事的合一

关于佛教戒乐与寺庙之中俗乐的现实存在，一直是一个说不清楚的问题。佛教禁乐的戒律与现实的矛盾引发我探究的兴趣。我在《释俗交响之初阶》和《关于音声供养与音声法事》[①]两篇文章中，结合相关文献对这个问题有所考虑，并形成了初步的认识。然而还是觉得有些东西并未真正搞清楚，主要的问题在于什么是唐代以下这种戒律与现实之间矛盾关系的社会深层原因。

作为一种宗教，传播到它地，生存环境与本土会有相当程度的差异，只有适应了新的环境才能得到较大的发展。佛教初入中土，当时的佛经多为西域僧人口述翻译，囿于译经者梵语和汉语水平的不一致，还谈不上对佛教教义在中土的全面传播。就佛教自身说来，“虽然佛教在东汉时期即传入中国，但佛教在印度却一直在发展，直到南北朝时期（公元5世纪）时还有‘瑜伽宗’等新的教派的衍生”[②]，这对佛教进入中土的全面性有相当程度的影响。南北朝时期，更多的高僧大德从西域取回经卷，中土译经者的梵、汉语功底都达到相当高度，特别是译经者中的中土人士对佛教的教义已经有了相当程度的把握，因此，在以上诸种因素的综合之下所翻译的佛经才真正达到了较高的水准。能够有这样的翻译水平，与当时社会上所形成的佛教文化氛围是分不开的。

虽然佛教进入中土后也要建造庙宇精舍，授徒传教，但陌生的外部生存环境，诸如世俗社会的政治、经济、文化诸般因素，都会造成佛教传播过程中的适应性调整。经过几百年的发展，南北朝时期，佛教在中国达到了一个空前的高

---

① 项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》，《文艺研究》2003年第5期；《关于音声供养与音声法事》，《中国音乐》2006年第4期。

② 王仲荦：《魏晋南北朝史》（下册），上海：上海人民出版社，1980年，第805页。

度。南朝诸国崇信佛教，而北朝在魏、齐时期，佛教的力量盛过南朝，这可以从当时的寺庙数量和僧侣人数上得到答案。

在南北朝时期，社会思想领域实际上形成了儒、道、释三大家的状况。前两者由中国本土生发，但佛教在南北朝时期之迅猛是一个客观存在的事实。寺院遍布各地，统治者和社会各界人士对佛教的笃信达到了前所未有的高度，捐赠也好、布施也罢，寺院经济得到极大发展，毕竟僧侣们在传播教义的同时也要自身的生存。但矛盾在于僧侣基本生存需要中的某些事情恰恰是佛教戒律所不允许做的，即便在佛教文化浸润深厚的天竺和西域诸国，同样需要有社会的力量对寺院实施全方位的供养。《大唐西域记》卷五云："（羯若鞠阇国曲水城）石精舍南不远，有日天祠。祠南不远，有大自在天祠。并莹青石，俱穷雕刻，规摹度量，同佛精舍。各有千户，充其洒扫。鼓乐弦歌，不舍昼夜。"①

史料信息最为重要的是这个西域国家对每座寺院"各有千户，充其洒扫。鼓乐弦歌，不舍昼夜"。这就是说，凡寺院都有相对固定的千户群体为其执行各种差役，这是"为僧作净，免僧有过"的措施，因为佛教戒律不允许僧尼操这些"恶业"，需要有净人专事，以使僧侣们安心修行。《释氏要览》卷下"净人"条"谓为僧作净，免僧有过，故名净人"②。显然，无论是洒扫还是鼓乐弦歌都不应是僧侣所为，而是俗人的供养行为。为寺院服务有两种人：一种是寺院的依附人口，这些人口在维持自身生存需要前提下为寺庙服务；另一种是寺院以外的人口，这是从国家制度上规定以每千户为单位有限度地为寺庙提供某些领域的服务。现在看来，汉魏时期中土引入的显然属于第一种，普通百姓千户群供一庙这种制度在佛教进入中土时没有一并引入，毕竟在"政教一体"的国度寺院为国家供养已经成为制度。佛教寺庙由国家供养，许多现今看来是矛盾的东西，实际上在其地都不成为问题，正是国家制度导致了对佛教的承奉，僧侣有戒律的约束，各色人等各司其职，一切和谐有序。如果我们不去探究这种西域诸国的国家供养，而仅以佛教在中土存在的实际来加以认知，很可能会陷入矛盾性的困境。

佛教在中土毕竟是外来宗教，没有国家供养这种制度上的保障，佛教在中土

① 王昆吾、何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，成都：巴蜀书社，2002年，第571页。
② ［宋］道诚：《释氏要览》卷下，《大正藏》卷五四，303b。

传播过程中必须走出适应发展的道路。在下看来，当时佛教走的是一条壮大寺院经济，争取和依靠社会各界的财力、物力、人力使寺院成为一个自给自足整体并能够持续发展的路。的确，直到南北朝时期中土佛教这条路走得不错，如此才有佛教在中土各地普遍发展，这与许多统治者笃信佛教是分不开的。西魏时，宇文泰为大僧统道臻建中兴寺于长安昆明池南，“池之内外，稻田百顷，并以给之；梨枣杂果，望若云谷”（《续高僧传·西魏京师大僧统中兴寺释道臻传》）。这样，“凡厥良沃，悉为僧有”（《广弘明集》卷七《叙列代王臣滞惑解》），大量土地转入寺院的手中①。梁武帝崇佛超过前代任何一朝帝王，因此，东晋、南朝的僧尼人数，梁为最多。《南史·循吏·郭祖深传》称，当时“都下佛寺五百余所，穷极宏丽。僧尼十余万，资产丰沃。所在郡县，不可胜言。道人（僧侣）又有白徒（未出家而为僧院服役的男丁），尼则皆蓄养女（未出家而为尼寺服役的女子），皆不贯人（民）籍，天下户口，几亡其半。”②而一般百姓“竭财以趣僧，破产以趋佛”（范缜《神灭论》）。但佛教毕竟不是国教，毕竟中土思想文化中儒学、道教有相当深厚的基础，最为要者是在中土没有以制度规定性来对寺庙实施全方位的供养。正因为此，一旦社会矛盾加剧，佛教作为外来宗教受到冲击便会出现可悲的后果。后赵石虎时期中书著作郎王度上奏“佛出西域，外国之神……非天子诸华所应祀奉”，他建议石虎禁止赵人（汉人）“诣寺烧香礼拜”，凡赵人出家为沙门的，一概还俗③。类似的声音在不同时期都有存在，可见佛教在中土远未达到在西域那种奉为国教、政教合一的境况。而佛教在走出壮大寺院经济来保证发展需要这样一条“中土特色”道路时，却由于扩张过度而引发社会矛盾的激化，在北朝末期走向了事物的反面。

北周武帝亲政后的第二年（562），由于关中地区发生大饥荒，宇文邕下令“公私道俗积贮粟麦者，准口听留，以下尽粜”（《周书·武帝纪》）。此时正是寺院达到鼎盛的时期，僧侣人口占政府编户人数的十分之一。王仲荦先生认为：“僧侣人数愈多，政府的租调收入愈少，编户齐民的赋役负担势必加重。这样发展下

① 《魏晋南北朝史》（下册），第867页。
② 《魏晋南北朝史》（下册），第846页。
③ 《魏晋南北朝史》（下册），第816页。

去，阶级矛盾一定要激化，统治政权一定要动摇。”①周武帝要将社会上积贮粟麦赈济灾民的政令没有达到预期的效果。这位有着霸业思想的统治者，想成就大业，却不料天公不作美，饥荒严重。如此，需富国强兵时却由于全国十分之一的人口在寺院（按：应该看到这多为“壮丁”人口），而且经济实力的比重还要大，这就使得周武帝“求兵于僧众之间，取地于塔庙之下”（《广弘明集》卷二七周昙积《谏周高祖沙汰僧表》），周武帝“在建德三年（574）五月，下诏废佛，把关、陇、梁、益、荆、襄地区几百年来僧侣地主的寺宇、土地、铜像、资产全部没收，充作以后伐齐的军事费用；把近百万僧侣和僧祇户、佛图户，编为均田户，作为北周境内生产战线上的重要力量；把合龄的壮丁，编为军队，扩大了府兵的队伍。这种做法，在客观上由于僧侣、僧祇户、佛图户的编入户籍，调整了人民的赋役负担，在一定程度上缓和了国内的阶级矛盾。‘所谓自废（佛）以来，民役稍稀，租调年增，兵师日盛’（《广弘明集·叙任道林辩周武帝除佛法诏》）。不到五年，周武帝便出兵灭掉北齐，废佛教成为北周能够统一中原的重要原因之一”。周武帝在灭齐之后，继续执行废佛政策，把北齐僧侣地主的“三宝福财，其资无数”（《续高僧传·周终南山避世蓬释静蔼传》），也同样全部没收。这样，整个中原地区“八州寺庙，出四十千（四万），尽赐王公，充为第宅。三方（周、北齐、后梁）释子，减三百万，皆复军民，还归编户”（《历代三宝记》）。②这一次禁断佛教的结果，对王权来讲，成绩是显著的。所以当时人卢思道著《西征记》中，亦称武帝“独运远略罢之（灭佛），强国富民之上策”（《广弘明集》卷七《叙列代王臣滞惑解》）③。

要知道，佛教寺院经济和僧侣群体达到如此规模是经历了数百年的积累过程，此次灭佛使得佛教遭到了自进入中土以来最为严重的打击。在没有遭此重创之前，佛教寺院的供养完全可以靠“僧侣地主”、或称具有独立性的寺院经济来维持，专门有僧祇户和佛图户对寺院实施全面供养，在西域诸国制度化的供养在中土以寺院经济的发达得以解决。

没有国家制度的保障，这种寺院经济虽然看起来很有实力，却显现出脆弱的

① 《魏晋南北朝史》（下册），第624页。
② 《魏晋南北朝史》（下册），第625页。
③ 《魏晋南北朝史》（下册），第871页。

一面。一旦社会随着政治、经济矛盾突出不利于佛教发展，这种戒律与现实之间的矛盾性便凸显出来。当三百万僧侣（或包括僧祇户和佛图户）或被充军、或被勒令还俗，复编为民户，寺院财产多被充公、寺院焚毁的情况下，即便隋代又对佛教开禁，但此次灭佛的行动对后来的影响却难以消除。《隋书·经籍志》称："开皇元年（581），高祖（杨坚）普诏天下，任听出家；仍令计口出钱，营造经像。"俗语云：毁易建难。虽然开禁，但寺院经济和僧侣的数量都不可能恢复到以往的状态。试想，当以往遍布全国的寺院总体说来没有了富可敌国的庙产，又怎么能够有像以往如此数量的僧祇户和佛图户依附。如果连僧侣自身的生存都成为问题，又怎么会像以往那样形成一个在发达的寺院经济下由僧祇户和佛图户专门供养寺庙的独立系统呢？几百年建立起来的具有中土特色的供养系统被打破，原本不成为问题者便凸显出来。当然，南朝并没有这种大规模地毁坏寺院、驱逐僧人的举动，至少在当时的中土有半壁江山，佛教还在有序发展。但我们也要看到，佛教在南朝不似北朝那样与统治者形成对立的状态，僧侣人口所占比例也在社会能够承受的范围。

隋唐时期统治者对佛教有一定程度的提倡，这也为佛教在中原地区的恢复创造了条件。虽如此，一些中小规模的寺庙已无力承受既往的供养方式，原先依附寺庙生存的僧祇户和佛图户失去了自身生存条件，又如何从事寺庙供养呢？寺院受到自身生存的威胁，又怎能将众多的僧祇户和佛图户再聚拢到寺院的周围呢？如此，供养的矛盾得以凸显，这就是北朝末年到隋唐时代佛教寺院经济的现实所在。现实使得佛教必定要探索发展的新途径，这反映在戒律与现实之间所涉及的诸多层面。我们之所以用一定篇幅梳理论证佛教进入中土之后为适应发展而建立起来的独立供养系统，实际上是为了说明与所谓"佛教音乐"相关的问题。

隋时全国僧尼人数，不超过二十四万人；唐会昌灭佛时（845），僧尼总数也只有二十六万人左右，比起周、齐的三百万僧尼数目来，真是瞠乎其后了。全国僧尼人数，从二十四万到二十六万，对当时拥有总人口三至五千万的封建国家来说，这是能够容忍的一个数目。[1]要知道，隋唐疆域之大远非北周所及，这是一统之后的中土。北周疆域内有三百万寺院人口都需供养，实在是影响国力。《付法

① 《魏晋南北朝史》（下册），第873页。

藏因缘传》中讲述的一个故事颇有意思。说富那奢临的弟子马鸣在“华氏城游行教化，欲度彼城诸众生故，作妙伎乐名《赖吒和罗》……令作乐者演畅斯音”。当“诸伎人不能解了，曲调音节皆悉乖错”时，“马鸣着白毡衣入众伎中，自击钟鼓，调和琴瑟，音节哀雅，曲调成就，演宣诸法苦空无我。时此城中五百王子，同时开悟，厌恶五欲，出家为道。时华氏王恐其人民闻此乐音舍离家法，国土空旷，王业废坏，即便宣令其土人民，自令勿复更作此乐”①。平民百姓都出家了，国土空旷，王业废坏，谁来养活这些出家之人呢？看来这种供养与被供养的关系一定要平衡。

佛教中所谓供养的实质就是遵从教义让世间俗人为僧侣去做所有戒律不许做的事情。许多事情非僧侣不能，而是受戒律约束不为。戒律是佛教有别于世俗的标志，没有戒律便丧失了佛教作为一种宗教的意义。佛教教义对音乐有明确的规定，那就是除了与佛经相关的呗赞、祝延、声明等外，其他音乐形式均不能由僧侣实施，因为佛教视世俗中的这些形式为“不净物”，世俗中的乐舞可以、而且必须用于寺院供养，却不能够由僧侣操作，否则僧侣们就要受到戒律的惩处。寺院供养系统中的确存在音声供养的形式，但供养者却非僧尼，无论是在天竺、西域诸国，还是佛教进入中土之后的汉唐间，基本维系了这种状况。

隋智顗所述《修习止观坐禅法要》云：“所言诃欲者，谓五欲也。凡欲坐禅修习止观，必须诃责。五欲者，是世间色、声、香、味、触，常能诳惑一切凡夫，令生爱着。若能深知过罪，即不亲近，是名诃欲……二、诃声欲者，所谓箜篌筝笛、丝竹金石音乐之声，及男女歌咏赞颂等声，能令凡夫闻即染着，起诸恶业。如五百仙人雪山住，闻甄陀罗女歌声，即失禅定，心醉狂乱。如是等种种因缘，知声过罪。”②以上这段阐述把世俗音乐的“弊端”说得非常透彻，这也正是被戒律所禁的主因。作为“五欲”之一的“声欲”，不管是演奏乐器还是歌咏赞颂，均为恶业，不仅是凡人，即便是仙人都会对声色避免不了诱惑，所以要远离。使人不解的是，既然如此，为什么还要在寺院中专设音声以时时供养呢？

我在《释俗交响之初阶》一文中论证了佛教进入中土早期的音乐状况，指出

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第185—187页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第206页。

由僧尼修行所用的梵呗、偈赞、祝延、声明等为一类，属于同僧尼密切相关者，但即便这些也是“改梵为秦”之后配上“此土宫商”的模式；其二是由僧人所行的俗讲一类，由僧人向信众宣传教义时配上当时社会上人们所熟悉的俗曲、俗调，甚至会有“郑卫之音”；其三是由寺属音声人为实时供养菩萨而演奏和演唱社会上的俗曲；进而在《关于音声供养和音声法事》一文中对音声人群体继续探究，指出寺院音声人在当时的实际存在以及其后由僧尼担纲奏乐的演化过程，之所以如此是由于经济的因素。

北朝时期，作为佛图户之一的寺属音声人群体依附寺庙生存是一个客观存在，这是中土寺院依附人口的有机组成。这一群体与佛经和相关文献中所提到天竺以及西域诸国的“白衣”、“居士”、“养女”、“伎人”、“寺户”等有对应关系。

《弥沙塞和醯五分律》卷一四载：“尔时诸比丘尼自歌舞，诸居士讥呵言：‘此比丘尼自歌舞如淫女人。’诸长老比丘尼闻种种呵责，乃至今为诸比丘尼结戒，亦如上说。从今是戒应如是说：‘若比丘尼自歌舞，波逸提。式叉摩那沙弥尼突吉罗。’”①

同上卷二〇载：“诸比丘便自歌舞以供养塔，诸白衣讥呵言：‘白衣歌舞，沙门释子亦复如是，与我何异？’诸比丘以是白佛。佛言：‘比丘不应自歌舞供养塔，听使人为之，听比丘自赞叹佛，华香幡盖供养于塔。’”② 比丘与比丘尼自歌舞供养塔为错误，应该“听使人为之”，所谓“使人”者，当是寺庙所使用的白衣。歌舞供养塔应该是俗人所为，而比丘参与引起白衣的反弹，这说明各自身份之不同；非僧尼不会奏乐歌舞，而是戒律不许。

《十诵律》卷三七载：“有六群比丘往观伎乐歌舞，诸居士诃责言：‘诸沙门释子自言善好有德，往观听伎乐歌舞，如王如大臣。’是中有比丘，少欲知足行头陀，闻是事心不喜，是事白佛。佛知，故问六群比丘：‘汝实作是事不？’答言：‘实作，世尊。’佛以种种因缘呵责言：‘云何名比丘，自往观听伎乐歌舞？’如是呵已，语诸比丘：‘从今比丘不应往观听伎乐歌舞，往观者突吉罗。’又六群比丘自歌，诸居士呵责言：‘诸沙门释子自言善好有德，歌如白衣。’是中有比丘，少

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第220—221页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第221页。

欲知足行头陀，闻是事心不喜，是事白佛。佛语诸比丘：‘从今不应歌，歌者突吉罗。歌有五过失：自心贪着，令他贪着，独处多起觉观，常为贪欲覆心。’诸居士闻作是言：‘诸沙门释子亦歌，如我等无异。复有五过失：自心贪着，令他起贪着，独处多起觉观，常为贪欲覆心。’诸年少比丘闻亦随学，随学已常起贪欲心，便反戒。有比丘名跋提，于呗中第一。是比丘声好，白佛言：‘世尊，愿听我作声呗?’佛言：‘听汝作声呗，呗有五利益：身体不疲，不忘所忆，心不疲劳，声音不坏，语言易解。复有五利：身不疲极，不忘所忆，心不懈倦，声音不坏，诸天闻呗声心则欢喜。’”①这里将比丘观听歌舞、自歌舞和作梵呗的三种情形都摆出来，世尊的评判具体直观，可见音声供养与唱念梵呗、比丘与白衣的真正区分。

这两条史料中讲到了佛门四个层次，一是世尊，二是僧侣，三是居士，四为白衣。前两者为佛教的主体。居士则是居家念佛者，为俗人。关键在于这白衣的身份。白衣在中土北朝时应属佛图户的范畴，这里是讲在寺院中专门以音声供养的白衣。沙门中只允许佛经中的声呗，其他供养佛的音声则是白衣所为。

寺院可以养活这么一群依附人口，这一群体也会心甘情愿地为寺院服务，佛教教义有这方面的解释。《诸经要集》卷四载《百云经》云：“昔佛在世时，舍卫城中有诸人民各自庄严（项按：这是说都崇佛，但却不是僧尼），作唱伎乐，出城游戏。至城门中，遇值佛僧入城乞食。诸人见佛欢喜礼拜，即作伎乐，供养佛僧，发愿而去。佛即微笑，语阿难言：‘此诸人等由作伎乐供养佛僧。缘此功德，于未来世一百劫中不堕恶道，天上人中常受快乐，过百劫后成辟支佛，皆同一号，名曰妙声。’以是因缘，若人作乐供养三宝，所得功德，无量无边，不可思议。故《法华经》偈云：‘若使人作乐，击鼓吹角贝；箫笛琴箜篌，琵琶铙铜钹；如是众妙音，尽持以供养，皆已成佛道。’”②这里所讲的俗人作乐供养三宝是在做“功德”，做了功德的乐人们可以修来世“成佛道”。依附于寺院的音声人专于此又能保证现世的生活需要，这就使得此等人色虔诚乐业。今世苦，可以修来世成为“妙声”的辟支佛。有意思的是这里的说法显然与智顗的“五欲”说形成鲜明的对比，可见这种俗人所奏唱的音声只是供养佛法深邃、定力无边的大德，一

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第229页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第273页。

般的僧侣别说经不起这份供养，自己也要力戒远离。

佛教修来世的思想对其教义信奉者有极大的影响力。世间之人都是在苦海之中，如果一心向佛，心甘情愿地去做，来世就会脱离苦海，佛经中也是这样告诫的。《别译杂阿含经》云："尔时伎主白佛言：'世尊，我今不以闻佛语故而便涕泣。我愍如斯诸伎人等，婴愚无智，所作不善。彼于长夜作如是见，于未来世当受大苦。常被欺诳，为人所轻。若有伎人作如是言："于伎场上作倡伎乐，命终生彼光照天者。"如是之言，名大妄语。若以此业生光照天，无有是处。世尊，我从今日，更不造彼如是恶业。'佛即告言：'汝今真实，于未来世，必生善处。'尔时伎主及诸比丘闻佛所说，欢喜奉行。"[①]伎人之苦，来世之修，佛说使得这群伎人欢欢喜喜地为寺院奏乐，这还是佛教修来世的思想。

这些寺院依附人口究竟是怎样的身份呢？依照王仲荦先生的解释，所谓僧祇户"等于农奴身份"，所谓佛图户"等于奴隶身份"。前者由僧曹管理，"每户每年纳谷六十斛"；后者则是"把一部分犯重罪的罪人和官奴婢，充作'佛图户'，以供诸寺洒扫，称之为'寺户'"，这是魏献文帝时的事情，"从此，每个州镇，都有僧祇户和寺户。"[②]《魏书·释老志》："和平初……昙曜……又请民犯重罪及官奴，以为佛图户，以供诸寺扫洒，岁兼营田输粟。高宗……许之，于是……寺户遍于州镇矣。"《唐律》卷六《名例》："观寺部曲奴婢于三纲，与主之期亲同。"疏议曰："观有上座、观主、监斋，寺有上座、寺主、都维那，是为三纲。其当观寺部曲奴婢于三纲有犯，与俗人期亲部曲奴婢同……若三纲殴杀观寺部曲，合徒一年；奴婢有罪，不请官司而杀者，杖一百。其部曲奴婢殴三纲者绞，詈者徒二年。""观寺部曲殴当观寺余道士、女冠、僧、尼等，各合徒一年，伤重者各加凡人一等；若殴道士等，折一齿，即徒二年。奴婢殴又加一等，徒二年半。"[③]看来，这佛图户还是昙曜在北魏平城时期向献文帝请准的，这些人的身份也是非常明确，就是罪犯与官奴。

如果说这农奴身份的僧祇户还是专门由地方官府中的僧曹所辖、属于寺院以外交租型的群体，那么这佛图户是寺户，是直接为寺院供养服务者。寺户的任务

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第142—143页。
② 《魏晋南北朝史》（下册），第867页。
③ 《魏晋南北朝史》（下册），第580页。

是充当寺院内“洒扫”之类的工作，因此“白衣”、“白徒”、“养女”都应该归入寺户之中。音声供养是寺户职能的一种，由“寺属音声人”为之。佛经中称其为“白衣”、“白徒”、“养女”、“伎人”者是也。他们的身份，《魏书·释老志》和《唐律疏议》讲得已经很清楚了，就是贱民。

身份弄清楚，这个群体演奏的音乐属于什么性质应该是比较清晰了。音声供养在寺庙中不可或阙，是佛教传播非常重要的组成部分。白衣等人色是天竺和西域诸国就有存在的群体，这个群体在南北朝时期的中土以佛图户的形式而存在。西域之白衣等于中土之佛图户当是没有什么疑问的。白衣中有专门从事音声供养的一类，即“伎人”。同样，佛图户中也有人专事于此。如果说，西域诸国在佛教为国教、实施国家供养的前提下，以千户为单位充当寺院“洒扫”、“鼓乐弦歌”，这千户可能就是社会中底层的平民。但在中土，特别是南北朝时期，由于社会尚处在奴隶制残余的阶段，这些佛图户实际上属于奴隶和贱民之列，这与西域有所不同。当然，西域白衣的身份不能以中土佛图户的身份来推定，但有一点，西域白衣非沙门中人是毫无疑问的。

如果不对中土在南北朝时期残存奴隶制这种情况加以客观分析，而是仅从宏观上讲秦汉以下就是封建社会形态，则很可能对我们以上研讨的问题难以理解。大量文献表明当时奴隶制残存客观存在，甚至唐代还有残续，《唐律疏议》中的良贱律条即是证明。他们属于没有人身自由、不能决定自己命运的一群。

音声人这个概念出现较晚，应该是在唐代。《唐律疏议》载：“太常音声人，谓在太常作乐者，元与工、乐不殊，俱是配隶之色，不属州县，唯属太常，义宁以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名常音声人。”①这是讲太常的音声人实际上就是太常乐人。《唐大诏令集》卷八一“太常乐人蠲除一同民例诏”条载：“太常乐人，今因罪谪入营署，习艺伶官，前代以来，转相承袭。或有衣冠世绪、公卿子孙，一沾此色，后世不改，婚姻绝于士类，名籍异于编甿，大耻深疵，良可哀愍。”②这种“配隶之色”是“前代以来，转相承袭”者。《新唐书》卷二二《礼乐志》：“凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人。至

① ［唐］长孙无忌等：《唐律疏议》卷三，北京：中华书局，1983年，第74页。
② ［宋］宋敏求：《唐大诏令集》卷八一《礼乐》，北京：商务印书馆，1959年，第465页。

数万人。”[1]所有这些统称为音声人。至于音声人是否为乐籍，《大唐六典》卷一四《太乐署》载：“凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，核其名数，而分番上下。”[2]

还要看到的一个事实就是南北朝时代已经有专门的隶属于乐籍的“乐户”群体，这一群体的身份十分明确，就是获罪籍没者。寺院中佛图户的身份与其有着一致性，佛图户中有专门为寺庙奏乐实施供养的一类。问题在于，唐代的专业乐人总号音声人，这是指在社会各个层面上服务的专业乐人。寺庙中的奏乐群体身份与之相同，差异在于寺属音声专门从事佛教的音声供养，而其他音声人主要面向“俗界”。音声人群体在唐、五代时期敦煌寺庙中还有存在，他们属于当地僧司所辖佛图户中的一类人，依附于寺庙的音声人等同于乐户的身份。敦煌归义军和地方州府中也有这一群体，体现出社会与寺庙的群体同一性。可以看出这样的脉络，即：“乐籍—乐户—音声人—太常音声人—军旅、官府音声人—佛图户”中的音声人。音声人一词虽然晚出，是唐代专业乐人的总称，但综合文献表明，以上种种称谓的确是同一概念在不同层面和不同时期的不同表述。

有一个问题值得注意，为什么除了敦煌之外在其他寺庙中少见寺属音声的材料呢？我以为其一是得益于敦煌文献的被发现；其二是北周灭佛似乎对敦煌没有波及，寺庙能够养活这个群体。在唐和五代时期这里僧司、佛图户一应俱全，这一群体的生活需要有基本的保障。

那么，北周灭佛对于音声供养究竟产生了怎样的影响，为什么说寺院中音声供养和音声法事的合一是“灭佛后遗症”呢？如我们在前面所辨析的，西域诸国佛教国家供养，中土佛教寺院经济一体化，无论哪一条路，都使得僧侣修行无虞，佛教戒律得以顺利实施。但灭佛使中土寺院经济陷入瘫痪，当僧侣自身的生存堪虞，多数寺院无力雇人来从事音声供养，必然要寻求一种解决的办法，唐代恰恰处于这种寻求新解的转折时期。

一方面戒律不允许僧侣做这些“不净”之事，但有寺院经济一体化可以维系；另一方面这种平衡被打破，寺院经济能力不能够维持原状是现实的无奈。矛盾的焦点在于如何使各种供养延续却又不违戒律，当然这其中也包括音声供养。

---

① ［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》卷二二，北京：中华书局，1975年，第477页。
② ［唐］李林甫：《唐六典》卷一四《太乐署》，北京：中华书局，20016年，第406页。

看来实际的情况是中土佛教对戒律作出了一定程度的变通。只有如此，佛教才能够在中土得以生存。中土佛教全面译介佛经是在南北朝和隋唐时期，在这种全面的译介之中，人们努力寻求解决的办法。由唐代高僧不空（705—774）翻译的两部经卷《焰口仪轨经》《施诸恶鬼饮食及水法》成为解决这个问题的契机。这两部经卷引入的意义在于：一是直到此时才较为全面地在中土反映出佛教文化的整体意义，即作为佛经实际上可以分为两类，一类用于僧侣自身的修行，一类用于普度众生。以上两部经卷显然为后者。不仅是俗界，即便是对于修行者来说，肉体凡胎注定要物化，灵魂需要超度，这也是佛教教义的重要内容。可以说，这两部经卷的译介，完善了佛教中土化的过程。二是当这两部经卷引入，僧侣们似乎看到了作为必备音声供养的解决途径，虽然在这两部经卷之中并未有直接使用俗乐的提法，但解决问题的办法就是在这两种法事之中根据现实的状况注入新的元素，即将以往音声供养中所使用的乐曲引入。在“放焰口”和“施诸恶鬼饮食及水法”这两种经卷仪轨的各个程序之中加入音声，这音声既有赞呗又有原本音声人唱奏的供养曲子，使仪式内容与音声水乳交融，达到和谐统一。由音声人奏唱的乐曲原本就是社会上的主流乐曲，即将社会上人们认为是最美好的、最为喜闻乐见的乐曲拿来供养佛祖。这样，用于为社会各界人士服务的法事之中会有一种亲切感、认同感。本来实时音声供养和佛教法事均应由寺属音声人担纲奏乐，一旦寺属音声人匮乏，寺庙不得不作出新的抉择，将音声供养和音声法事合一，交由僧侣担纲。作出这种选择实属无奈之举，在南北朝之前的中土寺庙中不存在这样的问题，毕竟在具有独立性的寺院经济中一切和谐有序，戒律与现实的矛盾并未显现。

本来放焰口、做水陆会这种超度亡灵的法事是由僧侣主之的佛教活动，既然由僧侣所为，那就可以堂堂正正地披上宗教的外衣，所做为法事，所用为法器，所奏也可称之为“法曲”、“法乐”，由僧侣所用也就“名正言顺”了。唯一改变的可能就是以往在法事中由音声人所奏的乐曲改由僧侣完成。《弥沙塞和醯五分律》等多部经卷中都提到了比丘与比丘尼自歌舞和奏乐而被惩戒，由此可知，并非僧尼不会演奏俗界乐器、表演俗界乐舞，而是戒律不允许。试想，常住寺院的音声人（白衣）群体，每天所做的事情就是音声供养，这种音声的行为“鼓乐弦歌，

不舍昼夜”，天天发生在身边，僧尼决不可能“视而不见”、“充耳不闻”，久而久之，僧侣焉有不明之理？《根本说一切有部毘奈耶》经云：“宝谓七宝。宝类者，谓诸兵器弓刀之属，及音乐具鼓笛之流。自捉使人及以结罪，广如上说……若捉琵琶等诸杂乐具有弦柱者，便得堕罪；无弦恶作。乃至竹筒作一弦琴，执亦恶作。若诸蠡贝是堪吹者，捉得堕罪；不堪吹者，恶作。诸鼓乐具，堪与不堪，得罪重轻亦同此说。”① 为什么佛经不断告诫弟子们要远离这些，其实就是因为这些天天在寺院中存在，要求僧侣自律罢了。但实际的情况又是怎样呢？我们看到，唐代以下这种“破戒”之事屡有发生，诸如文溆僧、段善本奏乐等，而到了宋元以下，即便人们在谈论到寺院奏乐，也较少以这种犯戒的理念来评述了，并不是说戒律又严格起来，而是人们已经司空见惯、见怪不怪了。换言之，到此时已经基本完成了这种转型。至于明代以下这种情况更是比比皆是，五台山佛光寺、繁峙宝藏寺所绘壁画中僧侣奏乐现象决非个例，依照戒律，不知会有多少僧侣要受到惩戒。如果能够理解这一点，那么有些在唐代以下看似不可解的现象就可以释然了。其实这是转型期中间和转型之后的“正常”现象。

应该说，在南北朝之前，中土佛教寺院均为律寺，因为它有实施戒律的环境、土壤和条件。所谓唐、五代时期敦煌是为律寺的说法，其实是因为在此地以上所讲这些没有得到根本性的破坏，所以有实施戒律的基础。试想，如果以上的条件被破坏，如何还有律寺之说？并非所有的戒律都被修改，但在以上条件被变更的情况下，要生存、要适应就一定要作出相应的调整，这显然涉及音声领域。这种调整不仅是对音声供养自身，甚至对佛教在中土的生存都至关重要。没有经济来源就无法生存，传播教义也就成为一句空话。做出这种调整之后，一个重要的事实就是佛教作为普度众生的意义得以充分彰显，说白了就是死人的事是经常发生的，人来到世上走完这个轮回谁都不可免，因此，超度亡灵所用的这两部经卷以仪轨的形式成为必需。我们看到，在佛教文化的氛围中，在认定有来世的理念中，僧尼来做法事已成定式，不如此，不仅逝者、甚至其亲属心中也得不到宽慰和安宁。当带有音声的法事成为常式，当音声法事成为社会的必需品，当在法事之中僧侣做法必定会得到布施，这种持续性的法事行为势必给寺院带来相应的

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第235页。

收益，因此，不仅是社会上世俗之人会感到不可或阙，就是寺院之中的僧侣也会愈加重视此类法事。带有音声的法事成为佛教与社会接触最为频繁、密集，最能够对世俗之人显现佛教影响的具有功能性的仪轨形式。人们在平常可能很少去寺院接触僧侣，但这种法事活动却是应事主的约请前往承应，放焰口和水陆会既可能是在寺院之中，也可能是在事主宅第，这就拉近了僧侣与社会的距离。所以，这种面向社会的法事在为芸芸众生提供具有宗教功能性服务的同时，在某种程度上也缓解了寺院经济方面的压力。甚至可以说，这些法事已经成为寺院收入不可或阙的组成部分，有着举足轻重的作用。

宋元以下的寺院之中，越来越多地出现了僧侣参与奏乐的记录，这是一个不争的事实。如果我们不对佛教禁乐的戒律与当下寺院中僧侣参与演奏世俗音乐的客观存在进行辨析，如果我们仅仅以当下的情况来认知历史，那么，对魏晋南北朝时期不必犯禁即可生存无虞的佛教音声供养，隋唐时代为解决生存困窘而作出艰难的转型抉择，宋元以下特别是明清时代由僧侣参与佛经中明文禁止的俗乐演奏行为，就可能无法作出准确的判定。

姜伯勤先生在对敦煌寺院音声人进行研究之后指出："我们要澄清唐代寺院僧人参加音乐演出的流行说法。事实上，由僧人主持的讲筵（俗讲），本质上是一种道场，由僧人都讲和俗讲法师担任其中只有梵呗、赞咏等无伴奏的清唱，并宣讲押座文、讲经文等。而设乐本质是戏场，是寺属贱口音声人担任的俳优演出，有乐器演奏。有时也演唱变文。以上的区分常常被混淆。的确，在《乐府杂录》中，我们看见唐庄严寺僧段善本是一琵琶演奏高手，这说明唐代内律的松弛。但敦煌寺院多系律寺，律文对僧人作音乐有禁制，正是在这一背景下，寺属音声人应运而生。"①

姜先生对唐代寺院僧尼参加音乐演出给出否定性的结论。的确，"设乐本质是戏场，是寺属贱口音声人担任的俳优演出，有乐器演奏"。所以应该对寺庙奏乐进行辨析，不能够仅仅凭在寺庙中有音乐演奏，就不加辨析地认定是僧侣所为。但这里应该注意的是，寺属音声人从南北朝时期就应该存在，这就是佛图户、寺户、白徒、养女中为寺院进行音声供养的一部分人。虽然当时没有音声人这个称

① 姜伯勤：《敦煌宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996年，第509页。

谓，但不等于没有这个群体和相应的音声供养行为；再者，五代时的敦煌寺庙作为律寺，奏乐者是音声人，这是事实，但这不等于此时他地寺院之中奏乐者全都是贱口音声。如果在北周以前中土各地的寺院奏乐者均为贱口音声群体所为，那么，唐代未必都是如此。如果能够认可以上我对唐代处于音声供养和音声法事合一转型期的分析，那么，除了敦煌和少数寺院完全依照此前延续的理念行事者外，在内地由于北周灭佛所带来的“律寺”均衡被打破，在转型期出现僧侣奏乐的情况是完全可以理解的。内律会“松弛”，还是由于寺院经济一体化的格局出了问题，在没有了独立寺院经济体系作为支撑的前提下，律寺的概念成为一种“奢侈”。就中土佛教而言，既不能将南北朝时期的情况与唐代相提并论，也不能以宋元以下的情况来认知南北朝时期。唐代的情况之所以比较特殊，就在于某些区域由于没有受到北周灭佛的波及，寺院经济没有被打破；而大多数区域的寺院则在生存堪虞的状况下艰难转型，转型的结果就是适应生存，部分变通。因此，所谓“内律松弛”者，实属不得已而为之。这种转型恰恰是佛教“中土化”过程中重要的组成部分。一旦成为定式，则后来在这个问题上也就不必纠缠不休了。佛教在中国既有自己独立的系统，又不断汲取社会上新的音乐文化，音声法事是保持与社会密切联系的重要途径。

我们现在许多学术著作中对“佛教音乐”这个概念的理解与佛教传入中土到魏晋南北朝以前的实际有着极大的反差，甚至可以说当下的理解与历史的事实有天壤之别。其实这也难怪，中土佛教对“音声”的认知和态度也是有巨大变化的。曾经是为“错的”，后来成为“对的”；曾经是为“严禁”的，后来成为“默许”的。如果我们以这种“对的”、“默许”的现状来理解和认知魏晋南北朝之前的“佛教音声”，焉有不出偏差的道理？

虽然佛教“五明”之中有“声明”，诵念佛经有“梵呗”，但这些仅仅是与佛经相关联者，而且佛经中并不把这些归结为“音乐”的范畴，至于佛经中提到的“音乐”、“音声”，则多与白衣、白徒参与有关，即都是为寺院服务的俗人，其所奏的音乐也多为供养所用的俗曲、俗乐。一旦僧尼参与到供养音声之中，无论是在本文中提到的佛经中的戒律，还是多种相关文献，一致的口径均为要受到“突吉罗”、“波逸提”之类的惩戒。如果我们对这些不加辨析，在那里大谈佛教进入

中土，僧侣们即把“佛教音乐”也一并传入，在寺院里所奏的音乐都称之为“佛教音乐”，在寺院里所跳的舞蹈都是“佛教乐舞”，既不管戒律，也不问其身份，更不管奏的是什么曲，跳的是什么舞，由谁所奏所跳。如此，则势必会造成观念上的混乱。我们不能够仅以当下对“音乐”的理解来看待魏晋南北朝以前佛教中与音声相关者，似乎只要是富有音乐感的吟诵佛经以及寺属音声的奏乐行为都可以归入“音乐”、“佛教音乐”的范畴，这实际在认识与理解上都存有较大的误区。有一个理念必须引起重视，即不能够以音乐所使用的场合来判定音乐本身的性质。举例来说，同样一首乐曲，并非在寺庙中演奏就是佛乐，在道观中演奏就是道乐，而在民间演奏就是俗乐，如果我们将音乐的分类放在这样的层次上，也就没有进行研究和辨析的必要了。

我曾依据文献对佛教进入中土在译经时所产生的种种不适进行过辨析，正是由于梵语和汉语在音节、音调等多方面的“乖戾性”，在佛经内容“改梵为汉”后的实际诵经中，即便是富于“音乐感”、“旋律感”，用的也是“此土宫商”，非舶来品。所谓“此土宫商”即是中土化的音调。这就是说佛教进入中土一开始就要“俗化”，“声明”、“梵呗”也是如此。不如此，我们是否也可以说是将此土宫商“佛化”？或称无论佛经和吟诵之乐调都是“改梵为秦”者？佛教进入中土的确是没有什么具有佛教特质的音乐“移植”过来。也许有人会讲我的这种判断有些绝对化，毕竟我们看到不论是克孜尔千佛洞、敦煌莫高窟、云冈、龙门有多少天宫伎乐，又有多少持西域传入的乐器者。我们说这应该是受佛教影响，随着佛教的传入载体而传入，毕竟在天竺和西域诸国也有音声供养的群体，他们实时对佛祖进行供养，但供养者却非僧尼，奏的也是社会上的俗乐，这恰好说明音声供养与佛教的依附关系，甚至可以说，在寺院的供养群体——白衣、佛图户与僧侣之间是互为依附的关系。没有佛教的戒律，也不会在寺庙中形成这样一个专事洒扫等多方面需要的群体，毕竟戒律不允许僧侣接触这些所谓“恶业”；供养群体的存在，恰恰是保证了戒律约束下的僧侣们能够持戒修行。还是那句话，能够供养寺院，首先要保证供养人的基本生存需要，不如此则一切都是空谈。供养人要供养寺院所需，寺院则提供供养人的基本生活条件。从外部看来，寺院是一个整体，殊不知在中土寺院内部，却是由僧侣和供养人（佛图户）两部分构成。如果我们

不能够清醒地认识到这一点，则可能将这两类人混为一谈。就寺院中的音声供养来说，以佛教为载体，或许将天竺和西域供养所用的，由白衣、白徒演奏的西域诸国的地方音乐传入中土，甚至成为其后进入中国宫廷之中的天竺、龟兹、于阗、石国等乐部中的一部分。但是，我们也应该认识到，并不能说这些国家信奉佛教，佛教需要音声供养，当以世俗美好的音乐用于寺庙进行音声供养，在寺庙中演奏的音乐就成为佛教音乐。照这个逻辑，这些国家的音乐也就是佛教音乐了。如果是这样，自魏晋至隋唐时期进入中土的西域多乐部就要全部归入佛教音乐的范畴了，事实并非如此。甚至所谓“于阗佛曲”也应该归于当时在于阗寺庙中由白衣进行音声供养时演奏的乐曲，其性质也是不言而喻的。

专门为中土佛教进行音声创作，那也要看是什么内容，究竟是僧尼所用的梵呗、偈赞，还是为劝化信众而作的“乐曲”，这两者之间毕竟存在着相当差异；是将社会上的俗曲、俗调拿来由僧侣演奏，还是干脆直接由僧侣参与此类音乐的创作。要知道，既然在戒律中俗曲、俗调、世俗的乐器对于僧尼来说不仅是不能够参与，甚至连驻往观听都是“恶业”，要受到严惩，如果参与创作则更是禁区。转型之后的情况就不同了。但有一点，既然唐代以降佛教进入中土已有千年，当年前来传教的高僧大德们已经成为后世瞻仰的座座浮屠，这片土地上的僧侣们所接受、所感知的律调谱器——音乐的本体中心特征就是中土的体系，无论是将社会上的音乐原样引入，还是僧侣们参与的创作，也很难说由僧侣们演奏就是佛教音乐，这种种还应具体辨析。我们要问的是，哪一种乐律、乐调、乐谱是中土佛教所独有？要说有的话，只是乐器，诸如木鱼、法螺等。并不因为僧侣们采用了笙管笛箫，这些乐器就成了寺庙的专利。因此，对于由寺庙僧侣所演奏的乐曲（包括社会上音乐作品被纳入以及僧侣们自创），我们更多应该从风格上进行把握，对僧侣们创作的乐曲从内涵上进行认知。

实际上，中土佛教在宋元以下其寺庙依然是“律寺”，戒律中的多数律条对于僧侣的约束都非常到位，否则真是要彻底地“俗化”了。但中土佛教的确对某些律条进行了变通，特别是音声供养和音声法事合一、由僧侣参与奏乐，而所奏音乐又多是以往由音声人担纲的俗乐，不如此会影响到寺院的生存。变通之后逐渐得到普遍认可并成为定式，僧侣参与奏乐不再被惩戒，南北朝之前寺院中绝对禁止的僧侣

参与奏乐的戒条，至此已经没有什么约束作用了。这也是一种无奈之举，适者生存嘛！所以我们说，中土佛教其实也是在不断适应社会的过程中发展前行的。

应该说，《焰口仪轨经》《施诸恶鬼饮食及水法》这两部经卷对中土佛教更好地为社会服务提供了经典性的依据，也使得以往佛教界所认知的“音声”概念无论在内涵和外延上都有一定的变化，如此才有后来由僧侣所实施的佛教仪轨在一定程度上使用社会上的音乐形式和乐曲的行为。我曾经提到通过检索《四库全书》，没有一条符合所谓“乐僧”和“艺僧”称谓的实质内容，这也说明中土佛教界虽然对音声供养和音声法事合一的改造历经千年，但直到清代乾隆年间也还是对此有所避讳，毕竟这与从西域引入佛教戒律的原意有相抵、相悖之处，虽然寺院中由僧侣手执乐器奏唱乐曲的现象比比皆是，虽然一些僧侣的演奏技艺高超，并反哺社会，但还是有实无名为好。中土佛教中世俗音声加盟是不争的事实，由于寺院的独立性和一定的封闭性，所以各个时期进入寺院的俗曲俗调会与这些具有功能性、功利性的仪式仪轨依附并存，这也就是我们在当下还能够从五台山寺院中听到《望江南》《万年欢》，在拉卜楞寺听到《山坡羊》等乐曲的道理了。其实，说到寺院中所存有的传统乐曲又何止这些，在近期北京举行的“佛、道教音乐周”上，全国范围内多座寺院乐队演奏的不正是我们的“传统音乐”吗？寺院成为保存和传承中国传统音乐的特有地点之一。音声法事与音声供养两种形式的合一，为僧尼参与创造了可能性和可行性。所以说，僧尼在法事中演奏“法乐”（其实是俗乐）成为佛教进入中土经改造之后颇具“中国特色”的形式。

北周武帝灭佛，打破了中土佛教既往的和谐与平衡，迫使中土佛教为生存而作出调整，终于使得音声供养与音声法事合二为一，即借助于音声法事的形式，将原先由寺属音声人所做的事情以及所用的乐曲一并由僧侣担纲，并在其后的年代中不断将世俗乐曲纳入，充实和丰富仪轨用乐。两者合一的现象虽然比较复杂，但是如若追溯其源头，应该说皆因北周武帝宇文邕灭佛所起。如若不是他的灭佛举措打破了中土佛教寺院经济一体化的格局，佛教戒律可能会一如既往地依照在天竺和西域诸国的形式得到严格执行。既然这种均势已经打破，则势必要被迫寻求新的解决形式，将以往由寺属音声人为之的音声供养和由僧侣担纲的音声法事合并，改由僧侣全部承担，就是一种必然的现象了。正因为此，佛教界对两

部超度所用的实用型经卷加入了世俗音乐的内容，以与之相辅相成，使得这两部仪轨生动鲜活起来，既拉近了佛教与社会的距离，也为寺院经济转型之后增添了持续性的、不可或阙的收入。

我在想，为什么韩国和日本的学者没有对释教戒律与现实存在的音声方面的乖戾性感到不适，而且我在近期先后看到过日本和韩国僧侣表演乐舞，这究竟又是什么道理呢？一种解释就是这两个国家所传的佛教经由中土，而且大规模地传入多是在唐代以降。当佛教具有中土化的特色且已完成转型再继续东传，由僧侣参与音声法事奏乐已经是一件自然而然的事情。所以，也许我们上面所涉及的问题在其地根本就不存在。

我们在这里特别要指出的是，中土佛教在发展过程中经历了磨难之后，的确走出了自己的路，就其音声文化来说，就是将世俗音乐引入佛教由僧尼担当的路。至于西域现在是否还存在国家供养的形态；佛教的音声供养之存在如同其他供养一样，主要是因为其均属“不净物”，因此戒律不允许僧侣自做，那么这种合一是否意味着僧侣也做了一些“不净”之事呢？这种矛盾性在佛教界又是如何认识的，在中土音声供养与音声法事“合一”之后所涉及的其他问题，我们将在以后继续探讨。

（原载于《文艺研究》2007年第10期）

假如智化寺音声佛事依然存在

20世纪的中国经历了太多太多，不由得人们发出不同的感慨。20世纪50年代，著名的乐律学家潘怀素先生以及著名音乐史学家杨荫浏先生等先后造访了位于北京东城区的智化寺，之后，他们学生辈的学者又对该寺院掀起了新的关注热潮。这所寺院从规模上来讲并不算大，其声望在北京的寺院中也不算最彰显，却如何能够引起音乐学界的不断关注呢？关键在于这里的僧人们传承着历史悠久的中国传统乐曲。这些年来，学界对于智化寺京音乐的研究越来越深入，包括乐曲的本体、乐曲的由来以及何以会由智化寺僧人们近乎原样地传承这么久、当下又何以面临失传的危机而需要刻意的保护等诸多问题。

智化寺是由明代英宗时期宫廷总管大太监王振所修的家庙。基于显赫的地位和职权，王振将宫廷中的职业乐人派往家庙中执事，如此便将当时用于宫廷音乐中的这一部分带到寺中，长此以往地承传延续，直到20世纪中叶基本保持了历史上的样貌。这就是学者们关注智化寺京音乐的原因所在——有着明确的出处，有着延续不断的传承谱系。这些乐曲可谓“根正苗红”：直接从宫廷中传出。

一个问题随之而来，那就是：作为明代宫廷太监的家庙，王振在位，尚有可能供给这些从宫廷中所出乐人的衣食之用，如此其所承载的宫廷乐曲也可以得到较好的传承，但是在其后的岁月里，特别是改朝换代之后，当没有了官方经济来源的情况下，智化寺中的这些乐人究竟如何能够持续地传承这些乐曲呢？我们理解最有可能性的是该寺虽然最早为家庙，却在其后的岁月中逐渐转化了功用，即成为真正意义上的佛教寺庙，转而由僧人承继这些乐曲。乐人亦有可能转化为僧人，将这些乐曲用于对佛祖的音声供养。当然，只是作为音声供养尚不能够保证乐曲得到很好的传承，毕竟承继这些乐曲需要有一个先决条件，那就是首先要保

障承载者的基本生活需求。何以做到这一点呢？其实作为寺庙来说这并非难事，只需将这些乐曲与寺院放焰口和水陆道场等仪式结合在一起。作为音声法事成为仪式之必需，关键在于“有用”，如此就能够保证这些乐曲相对严格地得到承继。事实上，寺院的一大功能就是通过诸如祈福与超度等仪式场合为市井中人服务，当乐曲与仪式融为一体，当仪式中的乐曲成为不可或阙，当为社会服务成为寺院僧人维系生存所必需，那么，这些乐曲在僧人那里就有了特殊的意义。仪式本身属于祭与祈者，在某种意义上相当于世俗社会中“吉礼”的范畴，在这种氛围中所用之乐必定要体现庄重、典雅的风格，而且与这种具有社会功能性和实用功能性的仪式相辅相成，一切都要严格，不许有丝毫的差池，如此也就保证了这些乐曲近乎原样地被承继下来。智化寺和周边的成寿寺僧人所传乐曲就是在这样的实用功能和社会功能中延续。

接下来的问题是，如此这般一代代传承，本来也可以保存相对久远的历史传统，何以又会面临失传的危机呢？不可否认，在20世纪下半叶的一段时间这里的僧人曾有全部还俗的经历，出现了传承无人的尴尬。由于这些曲目属于活体传承者，一旦从传承方式上断裂，虽然有乐谱的存在，那也意味着活态的传统将要消失。好在这个时间段不算太久，毕竟在20世纪80年代又将熟谙乐曲的本兴师父等请回了寺院，相关机构为其从河北省固安县的乡下找了几个徒弟专习其技艺，以使这些被认为是“活化石”的传统能够承继下去。师父教得上心，徒弟学得用心，仅数年时间即将传统的乐曲恢复了相当数量。我们看到，在智化寺每周都有这些本兴师父的徒弟们为游客进行演奏，虽然每次演奏的时间不长，经常性演出的曲目也有限，但更多的曲目以录制CD的方式传承了下来，在某种意义上讲，这也使得历史的传统能够以另外的形式传续。还是笙管乐队的组合，还是本兴师父所认可的演奏风格，由本兴师父口传心授，将其所能掌握的代表曲目悉数传教，从而使得智化寺京音乐能够延续。

我们需要思考的是，当年这些乐曲何以在智化寺中能够传承数百年而相对完整而缺少变化地传承到当下，沉寂了一段时间又得以重生的智化寺京音乐应该以怎样的方式而被传承，对于传统我们究竟应该采取怎样的态度。

如前面我们所分析的，这些佛教的仪式其实就是“礼”的需要。正是“礼乐

相须以为用”的理念，将这些俗曲音声与佛教仪式有机结合在一起，方能够活体传承到当下。那么，重新恢复的智化寺京音乐究竟还能否体现这种“礼乐相须”呢？现在看来，显然不是这个样子，这些并非智化寺僧人的演奏者面向旅游者演出，功能已完全得到转移。由既往的放焰口、水陆法会中所用，改为面向旅游者单纯欣赏、审美的层面，如此出现的问题在于，现在这些承载智化寺乐曲者在某种意义上讲属于“职业乐人”，他们以此为业，毕竟他们是有家室之人，在乡村社会中他们是家中的主要经济来源，这是非常现实的所在。他们的薪酬也要随着社会的变化不断上涨，一旦产生了问题，则很难保证有真正意义上的承继。据了解，前一段时间就曾出现过类似的情况，好在有比较圆满的解决。

我在想，智化寺京音乐现在已然成为国家级的非物质文化遗产代表作的项目了，那么，就智化寺京音乐来说，究竟应该采取怎样的方式能够使得它更好的传承呢？如果我们回首智化寺京音乐传承的历史，就会看到，其实这本来不应成为一个问题。如果说该寺依然有比较多的僧人，如果能够像当下的许多寺院一样能够恢复诸如放焰口、祈福法会的活动，依照佛教的理念，这些乐曲实际上已经与这些佛教仪式融为一体，将其中乐的部分单独抽取出来加以保护也未尝不可，但这毕竟不是它在数百年之中存活的样态。如果这些仪式存在，如果这些乐曲用于仪式，如果僧人们和他们所服务的对象以为这些乐曲与仪式密不可分，我们又何须刻意对其加以保护呢？智化寺京音乐之所以有当下的尴尬，是因为其得以恢复之时已经缺失了其原有的文化生存空间，这也是造成功能转移的根本原因。

现在成寿寺已经没有乐曲的活体传承了，智化寺京音乐尚有活体传承，这也就是活化石的意义。当我们将其与南北曲曲牌或永乐赐予寺庙广泛使用的《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》中的曲牌相对照，更加感受到这些乐曲活体传承的意义。正是由于历史上智化寺京音乐渊源有自，“根正苗红”，我们才能够看到和听到明代正统年间传承下来的乐曲的样貌。许多研究者以为正是这里的乐曲成为华北多地寺庙音声的“策源地”，换言之，华北地区许多以民间信仰为主导的音乐会社声称自己所演奏的乐曲是历史上他们的祖先向智化寺以及成寿寺等寺院的僧人传习而来。有意思的是，正是由于他们并不位于京城中心的位置，他们当下才依然延续民间信仰仪式中用乐的传统，而且这些乐曲大多与仪式相结

合，诸如祭祀药王、上元灯会游神时就是如此。2007年，为庆祝智化寺京音乐被国家第一批非物质文化遗产代表作名录收入，举办了第一届“智化寺音乐节”，一些与之相关的音乐会社前来助兴，如廊坊落垡音乐会等。至于当下在智化寺奏乐的几位乐人，他们所在的村庄固安屈家营音乐会也有相同乐曲的存在，而且是在相关礼俗中使用。所以我们说，对于民间礼俗进行整体保护，才是真正意义上对非物质文化遗产的保护，尽可能不去干涉与改变其生存空间、生态环境，才是真正意义上的保护。那些承载着非物质文化遗产的人们以及管理他们的各级机构，亦应明白这个道理。这也是我们尊重宗教信仰的具体体现。本兴师父驾鹤西游，智化寺珍贵的音乐文化遗产依然会得以延续。

（原载于《世界佛教论坛文集》2009年）

佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考

这是一个似乎很明确，却又是很复杂，我们在实地考察过程之中常常会视而不见、容易被忽略的问题。当我们对一个寺院所用音声进行采访记录，可能会将这些音声供养与音声法事中所用的音乐统称为“佛教音乐”。当我们对一个道观的斋醮科仪、早晚课进行全方位把握，又会将道观中所用的乐曲统称为“道教音乐”。当我们对一个民间乐社进行采访，常常将这个乐队中所奏的音乐称之为“民间音乐”；一些当下的民间乐社却又声称自己所奏的音乐来自寺庙、来自道观。当我们将一个区域范围内道观、寺庙和民间班社、会社所用的音声加以比对，又发现其乐曲具有相当比例的相通性、相近性、一致性。相信对于这些现象和问题的理解和探讨，会有助于我们对中国音乐文化传统的认知。

通过对佛教经典以及多种文献的梳理，结合对多处寺庙实地考察的感悟，三年以来我有4篇相关文章来论证佛教进入中土直至隋唐时期音声的使用情况。概言之，佛教进入中土之初，传教只是高僧大德的个人行为，既然是传教，就要从口传的梵语佛经向华言佛经转化，克服语言障碍让受众理解教义，由是“改梵为秦”。在此过程中，所遇到的最大障碍正如慧皎所言：“自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。”① 解决这个难题的关键就在于将梵语佛经译为华言佛经的同时配上“此土宫商”，由此完成对佛经进入中土后自身的转化，即诵咏佛经所用的梵呗、偈赞、祝延等均为如此办理。

佛教由高僧大德向信众宣讲教义，除了僧侣修行所用音声之外，还有音声供养。僧尼持戒修行，不得接触世俗的音声，违者将受到戒律的严厉处罚。但音声

① ［梁］慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》卷一三，北京：中华书局，1992年，第507页。

供养是佛教文化的组成部分，在一些笃信佛教的国度，作为国家宗教，有俗人群体为寺院音声供养；中土佛教至少在南北朝时期，在相对强大的寺院经济支持下，音声供养由依附于寺院的“佛图户”承担，音声供养属于佛图户多种供养行为之一种。至于佛图户之身份，治魏晋南北朝史的著名学者王仲荦先生依据充分的史料有着非常明确的解释，这是依附于寺院生存的俗人罪民群体。到寺院音声供养者还不仅仅是佛图户，文献有最高统治者和高官显贵所赐、所赠专业音声人到寺院服务的记载。其所演奏的音声，就是社会上的主流乐曲，这么美妙的音声不应由俗人独享，既然信奉佛教，就要将世俗社会被认为最为美好的音声拿来奉献于佛祖。需要强调的是，这是中土佛教在音声形态方面与世俗结合的主要途径。

北周武帝的“灭佛”打破了这种供养音声使用的格局。没有了依附于寺院的佛图户群体的供养行为，某些以往戒律不得做、不得捉之事，却又是寺院僧侣生存之基本需要以及佛教文化整体所必需者，由是陷入了一种矛盾。当为社会服务的《施食饿鬼焰口经》以及《施诸恶鬼饮食及水法》经传入之后，佛教终于找到变通的契机，在为芸芸众生所行的法事之中，将以往仅用于音声供养的俗乐与这些经卷有机结合起来，这既解决了佛教面向社会服务所需音声的问题，也使得音声供养与音声法事合一，成为“音声佛事”的重要组成部分，所谓法乐、法曲、法事、法器与佛经成为有机的整体。这其间最大的改变即是僧尼参与了奏乐的行为，这原本是戒律不许，但在寺院经济遭受到毁灭性打击之后佛教在中土不得已而作出适应性改变。改变之后以新的面貌示人，这是中土佛教适者生存的结果。完成这种转化最为重要的特征就是此前寺院之中僧侣之梵呗、偈赞与俗人之于音声供养这样两个泾渭分明群体的行为概由僧侣承担。

认识到这些，对于寺院之中所使用的音声来源及其转化过程应该是有比较清晰的把握。因此，中土佛教寺院中的音声形式从唐代始，特别是在宋元以下更多以僧侣奏乐形成“传统”也就是可以理解的了。

寺院中的音声大致可以分为这样几类：一是用于僧侣修行的佛教经卷诵读过程中的音声形态，在中土，这种形态应该是自佛教“改梵为秦”之后僧侣修行诸如早晚课诵中所有的音声行为，包括偈赞、祝延、梵呗、咒等。二是由寺院的某些高僧大德向信众宣扬教义时“俗讲”中的音声，这种形式主要产生于唐代。即

用佛教教义中的一些理念结合世间的许多典故、人物进行宣讲，有音声行为融入其中，所谓“唱导”是也。这是佛教进入中土数百年之后为了更好地向一般民众扩大教义宣传而采取的专门措施。这种形式在北朝至宋代最为兴盛，所用的音声基本上就是社会上的俗乐，更有记载说明是“郑卫之音”者。何以如此呢？还是寺院擅唱导的高僧考虑到一般百姓的接受能力，以百姓最为熟悉的音调与佛经教义的理念相结合来演绎诸如因果报应之类故事，使得百姓们投入到信奉佛教的阵营之中。应该看到，虽然我们在克孜尔千佛洞、莫高窟、云冈、龙门等地的石雕、壁画上都可以看到经变故事，但作为诸如《王昭君变文》《伍子胥变文》《张议潮变文》之类，却是随着时代的发展而不断创造，“俗讲”“变文”的这些内容是中土佛教的创造。当下许多地方民间音乐班社在庙会仪式上所用的宝卷及其宣卷中的音声形式，从内容上看，应属于这种俗讲的延续，只不过这种俗讲由民间人士自己承担，宣卷时所用曲牌依旧是世俗的音声样态。第三种形式为音声供养，我在前面的文章中已经有较多的论述，如果说第一种形式属于具有中土音乐本体中心特征——律调谱器的应用，第二种形式是在一个特定时期由高僧大德借用社会上的流行音调，那么，这第三种形式则是我们看到的由世俗人等将社会上的音声直接拿来供养菩萨的行为。北周灭佛之后原本由世俗中人演奏的这些乐曲在唐代以下改由僧侣为之，逐渐成为一种定势。应该说，这种形式的音声行为是与社会结合最为紧密者。随着社会的发展，佛教人士专门为寺院的拜忏等仪式仪轨而创作，诸如《三皈依》《五声佛》《十供养》《西方赞》《普庵咒》等，成为音声佛事中的必需。其实，唐以前的僧尼并非不能够奏乐，而是戒律不许，本来天天在寺院之中都有音声供养，所谓音声入耳，非僧侣不能，而是不可为。唐以下变通之后在音声佛事之中所用的某些乐曲由僧侣创作也是可以理解的。虽然这种由僧侣从事音声佛事已经成为一种趋势，但毕竟许多熟研戒律的僧侣与社会人士还是对这种现象有微辞，倒是明代以下这种诟病的声音越来越小了，这比较说明问题。我们看到，明代永乐二年（1404）成祖钦颁《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》，更进一步确立了世俗音声在寺庙礼佛和法事中应用的位置。这400余首选自当时社会上盛行于南北的乐曲，绝大多数是社会上主流乐曲拿来为用者，只有《华严海会之曲》和《金字经之曲》等少量乐曲属于为寺院专创。我们显然不能够

认同这些曲子是所谓当时“通行南北的佛教音乐曲调”[1]的观点，它是永乐皇帝将社会上广为流行的乐曲赐予寺庙所用者，当朝皇帝施恩将这些乐曲赐予佛寺，就等于为寺院发放了名正言顺采用俗曲的通行证。如果我们将《中国民族民间器乐曲集成》各卷本中记录的在各地寺庙音声法事中所用的传统乐曲作一统计，就可以看出600年前这个钦颁版本中世俗曲目究竟是怎样的分量。

中国道教的产生，在某种意义上讲与佛教进入中土的时间同步。既然外来宗教在音声使用上都可以“改梵为秦”，那么，本土宗教将社会上各个时期的音声形式直接拿来为用应该是没有什么障碍。我们亦可将其分为道士修行所用的、结合各地方言所形成的具有独特风格的各种“经韵”、“咒”，诸如武当韵、京韵、崂山韵等，这些多是道士诵经的行为，也就是在正一派、全真派名下显现出各地步虚风格上的差异。除此之外，道士们面向社会所做的法事，诸如斋醮科仪、道场、拜忏等，与社会上各个时期的音声形式结合最为紧密。这些场合所用音声亦属于拿来主义者。有一个现象值得充分注意，那就是在明代，从宫廷到地方官府之中作为“礼乐”中的一部分，即国家礼乐多由道士生员来担纲，这样，国家礼乐在一个历史时期由道士直接参与，礼乐中的许多乐曲由道士承载成为天经地义。应当指出，国家礼乐由道士承担，其演奏的乐曲显然不能称之为道乐。在接下来的数百年间，虽然在清代不允许国家礼乐由道士承担，但毕竟道士在一个相当长的历史阶段内承担过国家礼乐，那么在宫观之中特别是在外坛仪式上将社会上的礼俗乐曲接衍就是顺理成章的了。我们看到，当下特别是为各地乡民们葬礼服务的道士乐班，其演奏的传统乐曲恰恰就是历史上各个时期社会主流乐曲的积淀。

从历史上讲，许多音乐样式最初都是源自民间，经过专业人士的加工提炼得以升华；从当下讲，可将民间存在的传统音乐样态统称为民间音乐，这也是许多教科书中的认定。然而，这样认知失之笼统。其实，“民间音乐”的内涵最为复杂，从共时意义上可以将当下在民间生存的音乐形态统称为民间音乐，但从历时的视角深究起来，许多问题就说不清楚，也难以解决。其中最核心的问题之一就是，当下被认定为民间音乐者，其中的许多音声形式和作品在历史上恰恰是很不民间的。如果仅仅从共时的层面认知则问题很难提出，也很难厘清音乐传统的本

① http://www.fowang.org/sy/bg/bg11.htm.

来面目。所以，对当下传统音乐进行辨析，历时与共时相结合是十分必要的，不如此则是一种割裂式的认知方式。

当下的中国音乐，可分为传统音乐与现代音乐。这样界定，主要考虑对有着深厚历史积淀的音声样态与20世纪以城市为中心发展起来的“新音乐”形式有所区分。传统音乐是指在历史上生成与发展，直至当下社会中依然有着生命力的音乐样态。所谓民间音乐，主要指传统音乐而言，对于传统音乐在历史上发展轨迹的认知有助于把握当下民间音乐的内涵。当然，在相当长的历史阶段中，即便是在社会有着制度下存在的、属于官方管辖、专业的、主流音乐形态的时候，民间依然不断有自己的音乐发生与发展，这毋庸置疑。但应明确的是，明明在我们的传统音乐中既有制度下生存的官属专业乐人的创造，又有民间人士的创造，而且前者是为主流，在中国历史上的发生与发展有制度约束、有专业创作群体、曲目当然也具有相当专业性，只不过在社会大环境发生重大变革之后转而成为当下的样态罢了。需要强调的是，这些历史上用于宫廷、官府、军旅并面向社会甚至是寺院道观的专业音声形式，其乐曲没有随着社会的转型而消失，有相当部分由服务于民间的乐人通过多种礼俗的需要而承继。

专业人士所创承的音乐形式必定成为社会音乐的主流。就中国音乐传统说来，其数千年的发展历程中，特别是在南北朝以下一直是有一个重要的制度和群体承担着中国传统音乐文化的主流脉络，制度是乐籍制度，群体是乐籍群体。在这个制度下，无论是礼乐还是俗乐，引领潮流的音声形态基本都由乐籍中人担纲。

当这个制度在清雍正年间被禁除，乐籍中人失去了以往受到官方保证其生存状况下从事音声职业的制约，转而为民间服务，他们当然会将所承载的诸种音声形态带到民间。换言之，乐籍群体是历史上音乐传统的创造和承载者，他们所承载的音乐当然是历史上的专业音乐样态。这里有两种情况，一是这个群体转而将多种音声直接用于民间，一是民间人士通过向他们学习而传承。应该说，这两种文化下移的样式都将历史上中国音乐文化的大传统积淀到民间，这正是我们所讲的当下的民间积淀着历史上很不民间的音乐的道理。

中国音乐文化大传统中各个历史时期的主流乐曲是由乐籍中人引领，他们活跃在宫廷、军旅和各级地方官府之中，承载着中国的礼乐与俗乐的主流脉动。所

谓上行下效，这些音声样态必将对社会音乐生活的方方面面产生深刻的影响，寺院和道观也不例外。

一个有意思的现象就是，在北魏平城时期，昙曜大师向皇帝进言让社会上的罪民进入寺院为佛图户，这既可以保障寺院僧侣的持戒修行，又使得佛图户群体有固定的生活来源，作为罪民群体也完成了自身的“罪赎”。几与佛图户的记载同期（或稍晚），作为乐户的罪民阶层成为社会用乐系统的主要来源。这两种人户均为罪民。只不过佛图户的衣食住行由寺院供给，而乐户的生活需要由官方提供。包括音声供养的多种供养形式由寺院中的佛图户打理，“寺属音声人”是佛图户身份之一。中原寺属音声人随着北周武帝灭佛而消失，但在远离长安贴近西域的敦煌，这个群体却一直延续到五代时期，在敦煌卷子以及破历中对这个群体有着比较多的记载①。他们为寺院供养的不仅有音声还有乐舞，诸如胡腾舞等。乐舞本来就不分家，从另一方面也反映了将世间一切美好的技艺行为奉献于佛祖面前的良好愿望。敦煌破历和卷子显示这一时期为敦煌寺院提供音声供养者不是僧尼群体，至于其后由僧尼自行音声供养另当别论。

无论是寺院还是道观，接受世俗主流音声形式无外乎就是两种途径，一是最高统治者赐予或多层次人士捐施；一是寺院或道观由于音声需要的主动选择。前者，如魏文帝赐音声一队于清凉山寺庙，武则天赐宫中教坊多部乐于招福寺礼佛，清朝皇帝将宫廷音乐赐予拉卜楞寺等，都是最高统治者音声礼佛的记录。我们在前面所提到的明代永乐皇帝下谕旨，钦定《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》，将社会上主流乐曲直接交付于寺庙使用，体现出俗乐礼佛的广泛性。既然最高统治者都有这样的举措（当然也有历史上四次比较大的灭佛记录，北周灭佛时玄教也未能幸免），那么，社会各阶层人士将音声带入寺院音声供养也就是自然而然的事情了。如果说，以上的事例属于一种社会人士礼佛的行为，那么，唐宋以下寺院在音声佛事中由僧尼使用社会上的俗曲则是一种无奈的变通。这两者的区分在于，前者是俗人奏俗曲，后者是僧尼奏俗曲，奏乐者的身份不同，但所演奏的音声则具有一致性。这就是社会上的“俗乐”进入寺院的道理。自音声供养与音声法事合一，僧侣们将社会上的俗曲用于音声佛事渐成定式，并且一直延续到

① 姜伯勤：《敦煌宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996年，第509页。

当下。随着各个历史时期社会上主流音声形态中乐曲的不断加入，经历了甄选与淘汰的过程，积淀下来的乐曲与仪式仪轨融为一体，这在客观上促进了音乐文化传统的保存和保护。所以我们说，无论寺院还是道观，都是保存中国音乐文化传统的特殊地点，保存的方式即是将这些乐曲用于音声佛事和道教仪轨之中，一旦进入这些仪式仪轨的统系，则成为具有社会功能性和实用功能性的放焰口、水陆会、斋醮科仪、拜忏的有机组成部分，保存的关键在于“有用”。道教接受“俗乐”本不是问题，佛教如果仅仅是由俗人将社会上的俗曲用于音声供养也不是问题，问题恰恰在于僧侣直接参与俗曲的演奏，这应该是中土佛教对戒律所作出的最大变通之一，这是适者生存的典型意义所在。本文主要是辨析这些乐曲的真正源头以及如何被用于寺院道观之中。

目前，《中国民族民间器乐曲集成》的编辑出版工作已经接近尾声，这个历经20余载的国家项目带给我们的信息就是，分布在全国各地的寺院道观，在某些法事仪轨之中所用的乐曲与当下积淀在民间的传统乐曲有着相通性、一致性。据我们的调查，某些区域佛教、道教以及民间乐队乐曲相通者比起实际记录下来的还要丰富（原因有多种，不同乐队演奏的相同乐曲没有记录在案是为了避免重复，但不将重复性的曲名列出，这对大家认知一地多种性质乐队中所使用的相同乐曲未免有些遗憾）。那么，当下全国范围内如此众多的民间音乐会社和音乐班社中，有些社团声称其音乐来自寺庙和道观又当如何解释呢？

中国社会数千年的文明之中不乏宗教理念的存在。虽然近两千年来形成儒释道三分的局面，但在民间除了以上几种，还有多神崇拜的信仰存在，诸如山神、土地、龙王、关帝、城隍、娘娘、二仙、娲皇、药王、火神等，世间各行业还都有自己的行业神崇拜，诸如北京的东岳庙就是各行业神崇拜之地。神庙崇拜是中国传统信仰体系中的有机组成部分。佛教、道教将社会上的主流音声拿来用于法事之中，在民间信仰体系中用于祭祀仪式的音声更是拿来主义者。这些声称自己是“圣会”、“善会”，在历史上形成的以民间信仰为主要凝聚力的会社组织，他们既可以直接向官府专业乐人学习乐曲，也可以向寺院、道观学习，不管是何种来源，作为音声形式一旦纳入到自己所崇拜的神灵祭祀仪式之中便不会轻言改变，毕竟这是在“为神奏乐”，虔诚至上。从寺庙和道观中所学的乐曲除了少量属于原

教派专用外，更多还是历史上社会主流音声形态中的乐曲承继者，只不过乡间音乐会社的传承拐了一道弯、转了一道手而已。

作为各地民间信仰，诸神崇拜多有不同，但这并不妨碍乡民们在祭祀仪式中使用相同的乐曲。民间信仰在各地多以礼俗形式而存在，各地的礼俗仪式已经成为传统文化展示的平台，不管是哪一种庙会，祭祀哪一路神灵，所使用的传统乐曲却有相当比例的一致性。我们在实地考察中所见，一个民间班社今天参与祭祀关帝，明天祭祀龙王，后天祭祀城隍，真正是哪里需要哪里去，所奏乐曲却基本相同，由《集成志书》显示以及近年来相当数量在实地考察基础上所做的学术论文中都可证实。在民间宗教信仰那里，更注重祭祀仪式所具有的内涵，至于用乐，当然不可或缺，一是为了以此与心目中的神灵沟通，二是为庄重神圣的仪式增加一种氛围，还有就是将世间美妙的音声奉献于神灵。所谓“礼佛”“礼神”，既然是礼，当然要“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”，所用音声更多是历史上形成的传统，虽然不在意这些曲调是否有具体指向性，但既然是祖辈将其纳入仪式的统系，则不可轻言改变。有意思的是，该类民间社团多具传统的“顽固性”，当下流行的曲调难入他们的“法眼”。

佛教、道教与民间社团所用音声具有一定的相通性、一致性，是一种历史上形成的客观存在，有着丰厚的文化内涵。应该对这些音声进行整体的、分层次的、共时与历时相结合的辨析。我们当然可以将某一种宗教仪式视为一个整体，在这种宗教仪式之中，如果从音乐的视角加以认知，也可以将其界定为诸如“佛教音乐”、“道教音乐”、“民间音乐”，需要辨析的是，究竟是在“宗教仪式中使用的音乐”还是将在仪式中使用的音乐笼统的称之为“宗教音乐”，如果认知是为后者，那么，民间宗教也是教，这些乐曲实际上在相当长的历史阶段甚至当下也被民间社团用于一些民间宗教信仰之中，是否这些音乐又该认定为民间信仰或称民间宗教音乐？这些音声形式和乐曲在如此范围内“在场”，颇有些“全能”的意味，其归属还真是应该作出一定的梳理。

我们看到，在国家保护非物质文化遗产的热潮中，智化寺音乐、五台山佛乐、千山寺庙音乐、苏州玄妙观道教音乐、武当山宫观音乐等项已经入选首批国家代表作名录，接下来有相当数量的同类正在积极申报第二批。近期我们在北京

舞台上观听了多处佛教和道教的乐队演奏，诸如五台山、拉卜楞寺、智化寺、绵山、青城山、茅山、白云观与香港、台湾地区以及新加坡等国家相关团体的表演。此间，除了少数团体所演出的曲目为专创，多数曲目都是我们以上所论证的“在场”一类，诸如《山坡羊》《将军令》《万年欢》《柳青娘》《望江南》《上南坡》《老八板》《那吒令》《三五七》《醉花阴》《甘州歌》《傍妆台》《满江红》《撼动山》《得胜回营》《浪淘沙》《一封书》《滚绣球》《新水令》《满庭芳》等。也许有人会讲，这些乐曲在明代就被永乐皇帝赐予寺院了，但不应忽略的一个事实就是，这些乐曲以及更多的乐曲还同样应用于“世俗社会”之中，而且这些曲目本来就是世俗社会的创造，包括《20世纪中国音乐史论研究文献综录·宗教音乐卷》中的佛教音乐（田青编著）、《道教音乐》（史新民编著）、《中国佛教京音乐研究》（袁静芳）、《中国汉传佛教音乐文化》（袁静芳）、《道乐通论》（蒲亨强）在内的权威研究也充分反映了这一点。

历史上各个时期社会上的主流音声形式进入多种宗教仪式场合，有机融会其中，我们应考察其在仪式中的功能性作用，就乐曲本身更多从演奏风格上加以把握，毕竟这种在场有着其独特的“语境”，作为宗教具有相对封闭性，但却不可能与社会分离。选取适合于其需要的音声形态和相关乐曲，既为宗教服务，也拉近了与社会的距离。如果我们仅仅是对一个寺院或者道观的音声进行记录而没有宏观、整体的把握，可能感觉不到问题的存在，进而在研究之中也常常会将“这一个”寺院或者道观中所用的音声形态笼统地称之为佛乐或道乐。我们的确应该对寺庙、道观、民间乐社的个体进行全面地考察，在考察过程之中确定归属。在对某一个体进行考察时没有必要面面俱到，因此，针对“个体”加以定性的研究也会延续。但是，我们以上提出的问题客观存在，也不应回避，辨析显然是有益的，至少给人的印象就是当下这几种用乐形式之中似乎都没有什么“排异反应”。我们看到，当下一些道教仪式所用的乐曲中，还有《千声佛》《三声佛》《五声佛》《大西方赞》《西方赞》《小西方赞》等，佛教采取社会上的传统音乐是为常式。真是要感谢寺院道观，正是这些宗教场所的相对封闭性和仪式用乐的庄重严肃性，使得我们有更多的机会观察、倾听和认知我们历史上的音乐传统，这也正是佛教、道教对保存与发展中国传统音乐文化所作的实质性贡献。

相对来讲，所谓佛教和道教音乐，应该是在佛教或道教仪式仪轨中所用的音乐。我们可以就不同仪式仪轨所用音声作进一步具体分析，便于弄清哪些是专创，哪些是借鉴，或称拿来主义者。至于这种拿来主义，作为学术探讨，弄清楚其本源显然是必要的。

（原载于《天津音乐学院学报》2009年第1期）

永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义

永乐十五年，在中国佛教史上发生了一件具有划时代意义的大事，永乐皇帝以钦定、钦颁的形式将当时社会上俗乐领域作为主流存在的300余首曲牌以填上新词、对应诸多大德赞讽的方式赐予寺庙礼佛，这就是《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》。新创歌曲的总量达数千首。讲此事具有“划时代”意义，是从佛教戒律等多个层面来考量的。

我在此前发表的几篇佛教用乐的文章中①就佛教戒律对于音声的态度以及中土佛教因生存需要而采取的变通性措施进行辨析，其间将佛教所用音声分为僧尼修行诵经所用与世俗人在寺庙中音声供养两大类。作为前者，佛教经典文献中并不认为这是音乐，只是作为诵经的辅助手段而已。音乐是世俗的东西，虽然寺院也将其用来礼佛，却是属于“供养”之一种，在西域诸多以佛教作为国家宗教的国度，为寺院奏乐是供养人的职能之一，由专门的俗人群体诸如“白衣”、“白徒”担任，僧尼不得参与。

当佛教传入中土，在不可能像西域某些国度那样以“政教合一”作为诸种供养保障的情况下，中土佛教在华化的过程中，走了一条寺院经济一体化的道路，南北朝时达到了第一个高峰。当佛教“红红火火”地在中土向前发展的时候，当时社会矛盾也在加剧，最终导致了“周武帝灭佛”事件的发生，使得当时北朝在寺院三百万僧侣及其依附人口骤减，至隋统一之时只剩下24万，专为寺院多种供养做事的僧祇户和佛图户成为历史②。如此打破了数百年中土佛教所建立的“秩

① 参见项阳：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》，《文艺研究》2003年第5期；《关于音声供养与音声法事》，《中国音乐》2006年第4期；《北周灭佛后遗症——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期；《改梵为秦学者之宗的曹植》，《天津音乐学院学报》2007年第1期。

② 王仲荦：《魏晋南北朝史》（下册），上海：上海人民出版社，1980年，第625页。

序”，中土佛教也不得不重新寻求一种适者生存的途径。

为了基本生存需要，原本僧尼无须做的事情便成为僧尼必做之事，否则生存堪虞。在诸多戒律不许、却由于现实需要不得不做的事情中间，供养和法事所用音声该怎样做的问题也摆在面前。僧尼不允许动世俗的音声，甚至连“驻往观听”都不许可，违者要受佛教戒律的惩处。中土佛教面对现实，采用变通的方式，将世俗的乐调与佛教仪轨交融，以“法事”、“法曲”、“法器”来说事，由僧尼自持，变“非法”为“合法”。在某种意义上讲，仪式化的用乐已经成为寺院获取生活来源的一种有效手段，这就是唐代以下僧尼为世俗人等参与放焰口、水陆道场中奏乐的道理所在。当然，这一切都属于中土寺院接衍社会上主流音声形态主动变通的行为，毕竟与戒律不符，检索《四库全书》，无论“乐僧”、“艺僧”都找不到严格意义上的对应就是这个道理。佛教在中土为了生存，这种有实无名的样态实属无奈。这反映出佛教进入中土一千又数百年华化道路的艰辛历程①。

当我们把这个过程简略叙述，永乐皇帝钦赐寺院礼佛歌曲的意义便显现出来。永乐对佛教尊崇，正是看到其时佛教界的普遍状况，把寺院已经在使用的一些乐曲经过改造以“钦定”、“钦颁”的方式赐予寺院，并有意识地将这些歌曲与受供养的大德以为对应，使得寺院使用这些作品从国家意义上“合法化”，为这些作品披上了一件“金色的外衣”，这意味着佛教用这些世俗的音声作品可以堂而皇之、名正言顺。这是佛教进入中土一千又数百年以来当朝皇帝首次大规模地将世俗音声作品颁行全国为寺院使用。这些作品以文字的样式刊行，说明其曲调当时在全国具有普遍意义的存在。有如《明史》《明会典》等记载国家礼仪中的用乐多记载曲名一样，至于曲调，那是乐工们所掌握者；鉴于乐工在全国所具有的网络体系，各地的专业乐人都会演奏，不必将曲谱一并刊印，由乐工与僧侣之间的口传心授即可。

关于“永乐歌曲”

《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，我们在此将其称为“永乐歌

① 华化过程中亦有戒律未规定而中土佛教自行规定者。诸如梁武帝《断酒肉文》后，汉传佛教遵行食素。

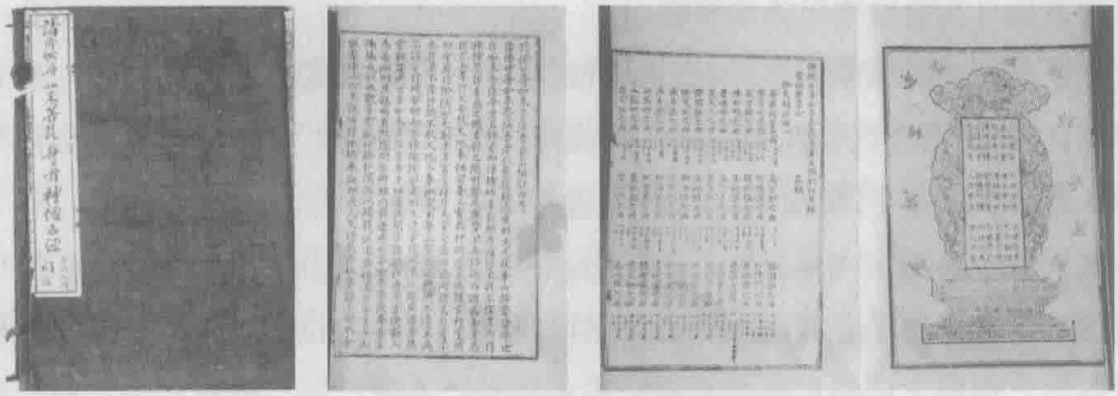
曲”①。

表格

佛名称歌曲（北）577首	佛名称歌曲（南）307首	共计884首
世尊名称歌曲（北）3首		共计3首
如来名称歌曲（北）575首	如来名称歌曲（南）189首	共计764首
菩萨名称歌曲（北）311首	菩萨名称歌曲（南）91首	共计402首
尊者名称歌曲（北）34首	尊者名称歌曲（南）42首	共计76首
北曲统计1500首	南曲统计629首	总计2129首

① 北曲曲牌：【水仙子】【牡丹春】【雁儿落】【锦上花】【小梁州】【清江引】【南吕一枝花】【斗鹌鹑】【尾声】【双鹰儿】【望远行】【赏花时】【满堂春】【善知识】【得胜令】【碧玉箫】【叨叨令】【上小楼】【梁州】【紫花儿序】【集贤宾】【柳叶儿】【呆骨朵】【醉中天】【普天乐】【折桂令】【雁儿落带过得胜令】【对玉环】【万年春】【东原乐】【逍遥乐】【四季花】【芙蓉花】【金盏儿】【风入松】【红叶儿】【混江龙】【金蕉叶】【骂玉郎】【花垂树】【哈剌那阿孙】【也都苦巴里迷失】【兀沙格】【蝶恋花】【归朝欢】【临江仙】【河西六娘子】【喜春来】【油葫芦】【采茶歌】【感皇恩】【醉高歌】【兀突干底里曼】【纳木儿赛罕】【万年欢】【千秋岁】【谒金门】【鱼游春水】【点绛唇】【天下乐】【四块玉】【相公爱】【乐木儿塔哈】【拍儿答尔剌思】【玉楼春】【西江月】【贺圣朝】【斋郎儿】【秋江送】【十棒鼓】【庆原真】【玉娇枝】【鹧鸪天】【调笑令】【麻郎儿】【醉花阴】【四门子】【寄生草】【金菊香】【沽美酒】【卓旗儿】【十二月】【红纳祆】【凤鸾吟】【秃厮儿】【幺】【喜迁莺】【刮地风】【六幺序】【醉高歌】【齐天乐】【凭栏人】【喜秋风】【太平令】【哈哈孩】【尧民歌】【梧叶儿】【醋葫芦】【圣药王】【殿前喜】【出队子】【古水仙子】【青天歌】【石榴花】【红衫子】【天净沙】【脱布衫】【贺新郎】【红芍药】【撼动山】【哪吒令】【转调货郎儿】【机不断】【双调二七换头新水令】【挂玉钩】【醉娘子】【胡十八】【不拜门】【也不罗】【忽都白】【贤圣吉】【后庭花】【快活三】【感皇天】【菩萨梁州】【万年春】【鹊踏枝】【穷河西】【步步娇】【庆东原】【石竹子】【醉也摩挲】【一锭银】【慢金盏】【喜人心】【倘古歹】【快活年】【青歌儿】【四边静】【乌夜啼】【梧桐树】【白鹤子】【一枝花】【雪里梅】【夜行船】【早香词】【山石榴】【阿纳忽】【大拜门】【风流体】【鸳鸯煞尾】【干荷叶】【迎仙客】【殿前欢】【卖花声】【青山口】【落梅风】【伴读书】【八种严世】【春草碧】【庆宣和】【甘草子】【沉醉东风】【笑和尚】【搅筝琶】【葛儿打你叶】【摸鱼子】【驻马听】【甜水令】【锦鸡啼】【挂玉钩】【蛾郎儿】【木海叶儿】【念奴娇】【节节高】【元和令】【上马娇】【络丝娘】【鬼三台】【寨儿令】【侧砖儿】【川拨棹】【喜江南】【青玉案】【乔牌儿】【豆叶黄】【道合】【胜葫芦】【绵打丝】【红绣鞋】【春闺怨】【竹枝歌】【七弟兄】【朝天子】【乱柳叶】【合笙】【秃厮儿】【梅花酒】【忽赛尼】【小桃红】【满庭芳】【大德歌】【牧羊关】【阿沽令】【新水令】【鲍子令】【余音】【底里曼】【玉楼春】【满江红】【南柯子】【清平乐】【尽堂春】【鹊桥仙】【如梦令】【浣溪沙】【青门引】【卜算子】【南乡子】【醉花阴】【粉蝶儿】【滚绣球】【醉春风】【倘秀才】【渔家傲】【端正好】；南曲曲牌：【喜梧桐】【玉包肚】【驻云飞】【金索挂梧桐】【解三酲】【月儿高】【山坡羊】【江儿水】【望吾乡】【调觉儿序】【永红花】【皂罗袍】【销金帐】【傍妆台】【锁南枝】【玉娇枝】【玉漏迟】【扑灯蛾】【沉醉东风】【桃红菊】【锦衣香】【沁园春】【滚绣球】【菊花新】【普天乐】【一剪梅】【余音】【机破雁过声】【采凤吟】【千秋岁】【天下乐】【西河柳】【赏中花】【真珠马】【忒忒令】【园林好】【浆水令】【红绣鞋】【好事近】【右轮台】【白练序】【望海潮】【月中花】【柳梢青】【齐天乐】【八声甘州】【红芍药】【步步娇】【好姐姐】【川拨棹】【锦缠道】【醉太平】【山歌】【声声喜】【绛都春】【青玉案】【滴滴金】【三段子】【耍鲍老】【四般宜】【闹樊楼】【满园春】【秋江送】【一撮掉】【莺啼序】【斗双鸡】【祝英台】【山马客】【尾声】【出队子】【画眉序】【双声叠韵】【桂枝香】【画眉序】【春风俏脸儿】【一封书】【风云会四朝原】【黄莺儿】【簇玉林】【下山虎】【望哥儿】【忆多娇】【娇莺儿】【闹樊楼】【啄木儿】【下小楼】【四块金】【幺神仗儿】【字字锦】【一江风】【风淘沙】【伊州三台令】【集贤宾】【琥珀犹儿】【绣停针】【斗宝蟾】【江神子】【铧锹儿】【马鞍儿】【告鹰儿】【彩凤吟】【柳梢音】【驻马听】【灯月交辉】【香遍满】【浣溪沙】【东瓯令】【絮婆婆】【叠字锦】【柳摇金】【罗江怨】【懒画眉】【刘泼帽】【金钱花】【两头蛮】【昼锦堂】【叠字山坡羊】【挂真儿】【金索挂梧桐】【秋夜月】【傲南枝】【步步娇】【桃红菊】【浆水令】【锦衣香】【祝英台序】【调觉儿序】【青哥儿】【后庭花】（又名【雨天花】）。

所涉及的北曲曲牌有228个，南曲曲牌129个，共计357个。其中南北曲相同曲牌名18个①。



中国艺术研究院馆藏《诸佛世尊如来菩萨尊者神僧名经》

我们不知道这些佛名称歌曲编纂的起始时间，但从书中可以看出，完成的时间应该是在永乐十五年（1417）。书目的全称为《诸佛世尊如来菩萨尊者神僧名经》，内容两部分，分别为“诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲”和“诸佛世尊如来菩萨尊者神僧名经”。前者除了“华严海会之曲”、“金字经之曲”、“五供养”、“四季莲华乐”以及一些偈、咒属于为佛教专创之外，更多是将社会上广泛存在的南北曲曲牌拿来配上具有明确指向性的供养对象，诸如“诸佛”、“世尊”、“如来”、“菩萨”、“尊者”，针对每一种愿景向诸位大德发愿的供养之曲。所谓“成方便之曲”、“广善世之曲”、“庆太平之曲”、“减宿业之曲”、“具庄严之曲”、“弘三界之曲”、“除爱浊之曲”、“离过非之曲”、“戒心住之曲”、“海潮音之曲”等。这里既有对大德之赞颂，对佛法的弘扬，又有为国家社稷民生祈福，对世间民众修善积德的劝戒。每一种曲有一个南北曲的曲牌与之对应，即借助于南北曲曲牌填以具

① 有18首曲牌是南北曲所共有的，它们是：【沉醉东风】【滚绣球】【普天乐】【余音】【千秋岁】【天下乐】【红绣鞋】【齐天乐】【红芍药】【步步娇】【川拨棹】【尾声】【出队子】【集贤宾】【青玉案】【后庭花】【浣溪沙】【青哥儿】。在北曲中，有16首显然涉及少数民族，而且恰恰是南曲所没有的，这有两种可能，一是元曲中的东西，而是更早些属于北宋、辽、金时期的遗存。我们更愿意将这些曲子列入元代北曲的范畴：《呆骨朵》《哈剌那阿孙》《也都苦巴里迷失》《兀沙格》《兀突干底里曼》《纳木儿赛罕》《乐木儿塔哈》《拍儿答尔剌思》《也不罗》《忽都白》《倘古歹》《阿纳忽》《葛儿打你叶》《阿沽令》《忽赛尼》《底里曼》。

除此之外，还有《华严海会之曲》42首；《金字经之曲》38首；《普法界之曲》（即《四季莲花乐》）58篇，232首；《庆广缘之曲》（即《后庭花》又名《雨天花》）8首；《普尘刹之曲》（即《调觉儿序》）8首；《弘利益之曲》（即《频伽音》）299首（南曲），1794首（北曲）；《利一切之曲》（即《青哥儿》）8首；《朗混融之曲》（即《尾声》）8首；《五供养》《忏悔》《兴善灭恶忏悔》《大明神咒回向》《发愿偈》《十二因缘咒》《吉祥赞》；其中《华严海会之曲》《金字经之曲》列于佛名称歌曲北曲目下，其余在南曲之后单列。

有具象性的佛名称内容。这些供养之曲显然不仅仅是僧尼自用，而是僧尼和信众的共用，甚至面向信众普及的意义更大；“名经”更多是纯粹意义上的念诵方式，是否为僧尼自身修行所用也未可知。

在该书完成时编纂者所作的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲后序》中有如下表述：“称念诸佛世尊如来菩萨尊者名号，其功德甚深广大，得福最多。以如是胜妙，导人为善，同修福果。夫所以为善者，即前之所云，忠于君上，孝于父母，敬天地，奉祖宗，尊三宝，敬神明，遵王法，谨言行，不杀生害命，广行阴骘是也。世之善男子，善女人，有舍财以济众，有竭力行方便，如是修善以积功德者有之。惟称念诸佛世尊如来菩萨尊者名号，不费己财，不用己力，而功德无量。佛云所说诸佛名显现诸佛行，有大威德相以佛眼普见。若有智慧人当欲求菩提，应读此佛名，不久得作佛。”这显然是在劝人向善的同时，将信佛与社会的秩序密切联系在了一起。

永乐皇帝曾经在永乐十七和十八年先后四次为该书作“御制感应序”，还有一篇《御制诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲后序》，以显示对佛教和该书的重视。标明最早的一篇“御制感应序”是在永乐十七年：

> 佛道弘深广大，超出三界，圆满十方，慈悲利济，普度群生。然其要在于使人为善去恶，积福修因以共成佛道。朕间尝取佛经所载诸佛世尊如来菩萨尊者神僧名号编为歌曲名经，俾人讽诵，欢喜赞叹，功德之大不可涯涘。乃永乐十七年夏至五月，遣人赍歌曲名经往五台山散施，以六月十五日至显通寺，即有祥光焕发，五色绚烂，上烛霄汉，衣被山谷，弥满流动，朗耀日星，久而不散。已而复有文殊菩萨乘狮子隐隐出云际，微露形迹。及云收雾敛，乃见狮子扬髯吐舌，奋臂振足，腾跃鼓舞，左顾右盼，于山顶驻立。明日复有罗汉由华严岭而来，或五百，或三百，或一二百，先后踵接，联翩翱翔。其间有顶经包者，有拄锡杖者，有裸体者，有袒肩者，有跣足者，有跛躄而佝偻者，众至三千余，隐显出没，变化非常。于时四方之人来游五台者，莫不顶礼赞叹，以为千载之希遇。大抵人之好善，惟在于诚而已。诚则纯一无妄，贯彻内外，足以通天地，感鬼神，贯金石，孚豚鱼，虽极其幽远无有不感通者。朕统临天下，

夙夜拳拳以化民为务，凡有所为，一出于至诚。是以佛经所至，屡获感通，观于五台之显应，尤足征矣。今特命工绘为图，且复为歌曲以系之。善信之士果能诚心向善，日积月累，念念不已，将见生享荣华，世臻福庆，殁则往生人天，受诸快乐。苟为亵渎轻慢，不惟身受谴罚，殃及子孙，至于生生世世，永堕沉沦，不能消释。於乎！作善获福，为恶召殃，征之已往，具有明验。故曰："积善之家必有余庆，积不善之家必有余殃。"又曰："作善降之百祥，作不善降之百殃。"然则人之欲为善以祈福德者，可不勉哉！可不勉哉！

永乐十七年七月初十日

从这里我们可以看出永乐帝对于佛教的推崇，并想通过佛教理念来教化世人，影响社会风气的意图。该经及歌曲完成之后，永乐遣人将其送至佛教圣地五台山，并有所谓感应之事的记录。从多篇感应序文中可见，永乐对于这部书相当重视，除五台山外，还先后派专人将经曲送往京城的大报恩寺，以及淮安、河南、陕西，甚至交阯等地散施。永乐声称"间取诸佛如来菩萨尊者名号著为歌曲，广布流通，俾人人受持讽诵，积善修因以共成佛果，同臻快乐。此朕一视同仁之感心也。然所著歌曲，无虑千百亿佛，无一字而非真言，无一语而非至善，如布帛蔬粟之济人利世，不可一日无之者"①。从近年来甘肃张掖所见该书的状况来看②，永乐经曲南北东西都有流布，范围还真是相当广泛。

在《诸佛世尊如来菩萨尊者神僧名经序》中，将用曲调赞颂和只念诵"歌词"的意义写出："间取佛经所载诸佛世尊如来菩萨尊者神僧名号编成歌曲，欢喜赞讽，功德弘深。因以锓梓，流通广传，俾善男子善女人，洁净一心，至诚顶礼，依腔奉诵，共成胜因。其有至诚事佛不解依腔赞讽者，只依此编顶礼念诵，俱感人天证果，佛祖鉴临。"③

这里有两个问题：其一是不管赞颂还是念诵，既然属于在既有的曲牌上填词，那么，必然是要尊重曲牌格律，其"本"必是依据当时社会上广泛流行的曲子。用这些曲子的曲调与词格，而将以往表现的内容隐去，换上专创的佛名称

① 摘自《御制诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲后序》，永乐十八年正月初一日。
② 参见郑汝中、董玉祥：《中国音乐文物大系·甘肃卷》，郑州：大象出版社，1998年，第282—283页。
③ 摘自《诸佛世尊如来菩萨尊者神僧名经序》，永乐十五年四月十七日。

"歌词"，这就是所谓"旧瓶装新酒"，所谓旧瓶，即是以往的词格以往的曲调；所谓新酒，即是佛名称内容。

第二个问题在于，这900页之多的"名称歌曲"和"名经"，只是记录了曲牌名称，并未附载乐谱。无论哪一座寺庙，还是世俗社会中一般人群，都不可能掌握如此大量的曲牌，那么当承载佛名称内容的曲牌带到各地寺庙中时，又是如何传承的呢？这有几种可能。一是由永乐皇帝差遣的经曲散施者受到比较好的训练，由这些人到各地散施之时肩负着"流通广传"的教授职责。从前边的统计中可以看到，涉及南北曲的牌子达357个之多，教授者自身学习和教习的工作量都很重，绝非易事。二是这些曲牌已经在寺院中使用，当僧人拿到这些"歌曲"，只要看词就能够用既往熟悉的曲牌音调唱出。当然，这还是一种揣测，就五台山来讲，当时寺庙林立，各个寺庙能够承载较多的曲牌也还说得过去，但在一些并非寺庙成群的区域，这些曲牌的音调究竟如何把握就是一个问题。另外一种可能就是，在乐籍制度下，各地都有这样一个承载小令三千的乐人群体存在，当"名称歌曲"被送达各地散施之时，虽然永乐也认为"有至诚事佛不解依腔赞讽者，只依此编顶礼念诵，俱感人天证果，佛祖鉴临"。就是说不解声腔，只要念诵亦可。但无论是编者所费的气力还是依照曲牌所编纂者，都说明"依腔赞讽"方能达到最佳效果，否则又何必如此费事呢？显然曲调不会仅仅是一种摆设，否则就不会有永乐多篇《御制感应序》中所描述的情景。如果真是要唱，主要是三条渠道：一是散施者教习；二是各地寺庙对这些曲牌比较熟悉，只需看词就可以赞颂；其三则是需要地方上对这些曲牌的承载者前来教习，专业承载者在其时显然应该是为乐籍中人——特别是女乐。

这些歌曲就是当时社会上广泛存在、在刚刚过去的元代也被广泛使用的俗乐曲牌，是曲子词系统的延续。南北曲的称谓与宋元时代社会政治、文化等多方面关系密切。所谓曲子"繁声淫奏"是在宋代，这与宋代不同时期社会中心的变化有着极大的关系。汴梁为中心时期在北方流传并发展的曲子，人们将其称为"北曲"，临安为中心之杭嘉湖以及温州一带发展的称之为"南曲"。这些曲子既可独立存在，也可被广泛用于说唱、戏曲之中。之后元代政治中心北移，在元杂剧——元曲的创作中形成了所谓南北合套。但有两点值得注意：一是南曲和北曲

之中有相当数量曲牌名称一致，可以看出在乐籍体系下这些曲子流布的广泛性。在北宋时期，这些曲子显然可以通过全国性乐籍体系传承。后来的问题比较复杂，出于对曲子的偏爱，在南宋之地曲子有新的发展，这其中显然会受到区域和方言等方面的影响，形成区域化的风格。其实所谓南曲和北曲，各种差异中最为重要的是风格。北宋时期这些曲子可以流布全国，当然也包括南方的区域，但南宋则是区域性的持续发展。当曾经的北宋区域成为“金院本”天下时，却有所谓“说院本”的表述，即曲子并未依附院本而发展。集南北风情于一身的元曲其牌子上的风格差异明显，且仍以南北曲称之。

正是这些本来独立的曲子作用于多种音声技艺形式之中，戏曲、说唱的研究者常常以各自的视角来辨析这些曲牌与本领域的关联，民歌研究者又将其中的一些曲牌归入小调，与我们当下在民歌、戏曲、说唱等集成志书中会看到许多相同曲牌名是一个道理。由此可以看出曲子作为母体被多种音声技艺形式接纳采用后在不同领域内的发展。我们在此随手选几首元散曲与本书的内容相比较。

商衢【挂玉钩】：这些时针线慵拈懒绣作，烦恼的人颠倒。想着燕尔新婚那一宵，怎下的把奴抛调。好着意似痴，肌如削。当初指望步步儿相随，谁承望拆散鸾交。①

会同志之曲（即【挂玉钩】，中国艺术研究院藏本第104页，下同）：敬礼天声佛如来，智佛喜合如来，无碍名称佛如来，甘露威佛如来，善戒香，佛如来，无碍觉如来，无疑步如来。

关汉卿【豆叶黄】：髻挽乌云，蝉鬓堆鸦，粉腻酥胸，脸衬红霞。婀娜腰肢更善恰，堪羡堪夸。比月里嫦娥，媚媚孜孜，那更撑达。②

摧波旬之曲（即【豆叶黄】，第144页）：显赫月大吼菩萨，得成就广眼菩萨，无量智摩竭提佛菩萨，金刚菩萨，妙色庄严佛菩萨，无碍光炎，一切佛藏冠选游步多罗菩萨。

① 孙玄龄：《元散曲的音乐》（上册），北京：文化艺术出版社，1988年，第243页。
② 《元散曲的音乐》（下册），第234—235页。

关汉卿【梅花酒】：两情浓，意转佳。地权为床榻，月高点银蜡。夜深沉，人静悄，低低问如花，终是个女孩儿家。①

北曲【梅花酒】：他将那蘸铜锹一味掘，劈铅刀在手中撇，打捞起块丹枫叶。鸳鸯被半床歇，蝴蝶梦冷些些，破香囊复成血，楚馆焚青楼拽。②

成善趣之曲（即【梅花酒】，第138页）：敬礼真实慧菩萨，敬顶礼优钵罗目菩萨、海德宝严净意菩萨，敬顶礼广大慧菩萨、南无陀罗尼自在菩萨、游戏无边智佛菩萨、不退转佛菩萨、可供养佛菩萨、金刚智佛菩萨、须弥顶佛菩萨、成所作智佛菩萨。

关汉卿【风流体】：你休要疑猜咱，疑猜咱居帝辇。你道我和别人，和别人相留恋。上放着，上放着赐福天，你不知，你不知自有神灵见。③

又具六根之曲（即【风流体】，第112页）：敬礼莲华须光王如来、无惊怖暗三昧最上王如来、海功德水功德诸如来、福德华意喜华诸如来。

以上所列的是几首元散曲和“名称歌曲”中的相同曲牌。当时这些曲牌被广泛运用于元散曲的创作之中，这并非是一位作家、在一部作品中的应用，而是同一曲牌由不同作家在不同剧目中反复使用。既然是用于世俗的戏曲之中，其内容必定涉及人情不可免的风花雪月、男欢女爱，甚至涉及“楚馆”“青楼”。作为世俗所用的牌子，有其各自的语境，或欢快、或激越、或缠绵、或抒情，显然都不是有关释教的内容。如果说由世俗之人在庙会等场合为寺院进行音声供养演唱这些也还说得过去，这即是将俗界被认为是美好的音声作品拿来奉献于佛祖面前。但现实的问题在于，僧尼显然不能够演唱这些歌词。因此，要想拿到寺院中使用，无非是这样几种途径：一是用于音声供养的俗人演唱，这样的用途有着较大的局限性，毕竟已经没有了南北朝以前依附于寺院、由寺院供衣食而专事的一群。二是将这些世俗的曲子拿来既用于供养，又将其融入超度等放焰口、水陆道场的仪式之中。这样，歌词内容的矛盾显现，俗界音声作品进入寺院被改造势在

① 《元散曲的音乐》（下册），第235页。
② 《元散曲的音乐》（下册），第377页。
③ 《元散曲的音乐》（下册），第237页。

必行。现在看来，寺院改造的方式有两种，其一是将世俗曲牌填上与佛教相关的内容，用于诵经等场合；其二是将世俗曲牌器乐化。这两种形式既可以避免释教中人演唱世俗歌词内容的尴尬，又较好地解决了由释教中人在音声供养使用俗界音声的问题。以往寺院对于世俗音声作品的使用属于自行解决，永乐皇帝此番将当时广泛用于说唱和戏曲之中的一些世俗曲牌填上佛名称，制成独立的歌曲样式“御赐”寺院使用，带有行政命令的意味。其实这些曲牌各地都有存在，关键在于永乐的“御赐”，这对中土寺庙来说完全是史无前例的头一遭儿。既是皇帝钦赐，也就不排除寺院将这些曲牌继续用于其他经卷。下面的例子即是将普度、吉祥仪式中宝卷的内容配上这些现成的曲牌，这是佛经与世俗音乐的最佳接合，即舍去既有的曲牌唱词而填充以佛教内容。下图是《浪淘沙》曲牌用于宝卷的实例①：

《浪淘沙》曲牌

从以上永乐所赐的歌曲可以看出，这些曲牌虽然有一定的规范，但在发展的过程中不断产生出变体，即便是同一曲牌的词格也显得不够统一。有些属于整体字数一致，而在中间则有细微差异者；有些则是整体不一致，中间也有较大变化的样态。诸如“遍十方之曲”（即《碧玉箫》，中国艺术研究院藏本第40页）：“稽首皈依，南无平等思惟佛，孔雀声佛，威德王聚光明佛，智净佛，十方清净善见佛，光明胜佛，普胜金刚光佛，求胜菩提佛。”

这一段是4+7+4+7+3+7+4+6+5=47字格，但在其后同为《碧玉箫》曲牌却有58字、46字、84字等多种词格。这种现象绝非一例。由此使人联想到康熙五十四年《御定曲谱》②中的多种“又一体”现象。按理说本来社会上同一曲

① 转引自道光二年京都德胜门内拈花寺刻本佛教宣卷，项阳于河北省安新县圈头村收集（封面已失），2005年。
② 康熙五十四年编撰《御定曲谱》，文渊阁《四库全书》本。

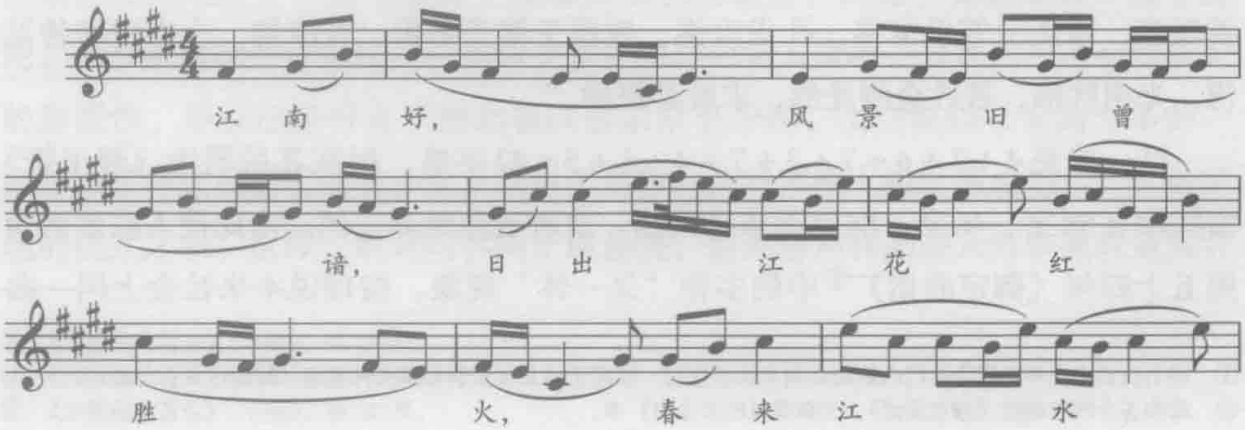
牌也会发展，但作为皇家在编选之时却不选定一种作为蓝本，而是允许同一曲牌可以用不同的词格来填充，可见其时这种现象还是有一定意义上的普遍性，在有一定的基本格式的情况下，也有一些变化的情况。但不管怎样讲，这些曲牌属于将社会上广泛存在的样式直接引入这一点应该是确凿无疑的。有一点需要格外注意，那就是不论以往这些乐曲表现世俗社会怎样的情感，纳入到佛教仪式之中，则必须遵行释界的规矩，在仪式的场合使用这些音声作品，佛教定会赋予这些作品新的功能和新的风格。一部经卷不可能从头至尾只用一个曲牌，僧尼们在仪式中所用曲牌具有广泛性和丰富性。这些世俗歌曲被寺庙改造体现在以下几个方面：一是风格改变，二是功能用途改变，三是旧曲填新词，四是器乐化，五是僧尼自行传承。这应该是寺院接衍世俗音声的运作轨迹。

之所以说永乐御赐歌曲具有划时代的意义，除了寺院使用世俗音乐能够名正言顺以及被赋予新的功能之外，更为重要的是这些作品器乐化的样式使这些曲牌能够在音乐本体（律调谱器，甚至旋律）上有相对小的变化，这当然有赖于寺院独特的用乐环境和用乐方式。虽经改造，但基于寺院仪式用乐的理念和风格层面，对于音乐本体的传承会显得更“传统”，寺院在某种意义上成为中国音乐传统的特殊保存地。下例可为一证。山西的陈家滨和刘建昌先生将白居易的词《望江南》填充于五台山青庙音乐《忆江南》中，竟然是“严丝合缝”。

谱例

忆 江 南

陈家滨、刘建昌据五台山青庙
《三昼夜本》《望江南》填白居易词
黄翔鹏据笙管乐定调高



黄翔鹏先生认为“陈、刘两位的填词并非轻率的仿古之举，而是一种很有意义的挖掘工作”，并称“此曲如非传自唐代，断不能与早被湮没的唐代乐调理论如此若合符契”①。黄先生还列举了五台山青庙的《万年欢》曲一并说明乐曲的活化石性。作为佛教进入中土的几大圣地之一，五台山的确在唐代有接纳世俗曲子的可能性。不过五台山所使用的俗乐曲目绝非仅此两首，其曲目也并不都是唐代所有者，这一点可以从韩军先生的《五台山佛教音乐》②一书中得以确认。其中在“永乐歌曲”和“元散曲音乐”中记有曲名的有《下山虎》《普庵咒》《川拨棹》《感皇恩》《集贤宾》《过南楼》《玉交枝》《脱布衫》《小梁州》《劝金杯》《皂罗袍》《玉抱肚》《骂玉郎》《四朝元》《叨叨令》《醉太平》《西湖柳》《大将军》《将军令》《斗鹌鹑》《得胜回朝》《思故乡》《迓古令》《寄生草》《望江南》《浪淘沙》《一定金》《豆芽（叶）黄》《水龙吟》《月儿高》、《万年花（欢）》《虞美人》《银纽丝》《粉红莲》《茉莉花》《梳妆台》《跌落金钱》《干枝梅》《八板》《爬山虎》《采茶歌》《山坡羊》《卖油郎》《小四方》《柳金（青）娘》《哭皇天》《挂金索》《麦地花》《天下同》《到春来》《出队子》《齐天乐》等。这里说明两点：一是唐代即有俗曲进入佛教圣地，这与我们在前面文章中所分析的唐代以下音声供养与音声法事合一者并无矛盾，而且五台山佛光寺的唐代经幢上所见的乐人图像显然也是俗人的模样③。由此可见佛教接衍世俗音声的状况出现之后已经成为一种惯例，只不过在永乐皇帝大规模赐予寺庙使用这些作品之前有实无名罢了。其二，当年这些曲子的确可以演唱，进入寺庙之后僧侣们将其器乐化，在礼佛供养、放焰口、水陆道场中所用，这些乐曲经历了宗教仪式性风格的改造过后，在传承过程中能够基本保持既有的样态，这为我们在当下活态中观察历史样貌成为可能。

---

① 参见黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》（原文刊于《文艺研究》1989年第4期），黄翔鹏：《中国人的音乐和音乐学》，济南：山东文艺出版社，1997年，第9—21页。

② 韩军：《五台山佛教音乐》，上海：上海音乐出版社，2004年。

③ 参见项阳、陶正刚：《中国音乐文物大系·山西卷》，郑州：大象出版社，2000年，第189—190页。

从“永乐歌曲”看寺院对民间礼俗用乐的影响

在某种意义上讲，永乐为寺院在普度仪式和吉祥法会中由僧尼诵经、宣卷和使用俗界曲牌、乐器，演奏改造过后的音声作品颁布了一张护身符，此后寺院堂而皇之地由僧尼使用俗界乐器与乐曲而不必遮掩，中土佛教在明代也进入了新的发展期。除了那些专研戒律的学者诟病于此之外，无论是释教中人，还是社会各界对于僧尼用乐已经是司空见惯，国家都有这样的倡导，还有什么不妥呢？加之寺庙本身越来越贴近世俗，特别是普度概念切中了世人的生死观，人们在接受普度仪式的同时，也接受了仪式中必须用乐这样一个既成事实，由僧尼承载的仪式及其用乐已然成为一个有机的整体。值得注意的是，虽然佛教越来越世俗，但完全世俗就失去了宗教的意义。这就是佛教诸多仪式在发展过程中刻意形成自己特有风格的缘由。

从另外一个视角来看，在中国传统社会之中，虽然儒家思想深入人心，但除了专门的学府和孔庙外，一般百姓对孔圣人少有专门奉祀者，倒是佛教和道教的庙宇宫观星布各地且香火旺盛，善男信女在进山门参拜许愿的同时，家中也设坛致祭，请佛祖和神仙实时受享。每逢一些重要的宗教节日，民众必定到庙观之地进香，禳灾祈福。还有就是放焰口、水陆道场、斋醮科仪等，都直接服务于民众。这些仪式在民间社会中有相当程度的文化认同，当然也就涵盖了仪式中用乐。宗教力量之强大，宗教所具有的世俗性，是任何政体都不会忽略的客观存在。而各地孔庙致祭所用音声，从宋代即由国家颁布，无论乐器还是祭祀乐舞都具有明确指向性，是由特定人群对特定承祀对象的特定乐舞使用。文庙设在县衙以上所在地，社会民众有一种距离感，一般百姓承继的用乐传统显然不包括此项。

在民间社会传统中间，人们的良好愿景与祈盼总要通过某种方式宣泄出来。无论是佛教还是道教，抑或各种民间信仰，诸如关帝、圣母、城隍、文昌、龙王、土地、山神、火神、药王等，都成为世俗人等实现内心愿望依靠者。人们所以祭祀，还是一种祈福保安的心态，向各路神灵祈祷，诸如求子、祈雨、祛病、延寿、平安等多种诉求，所谓“敬神如在”者，所有这些，编织成中国民间社会庞大的信仰体系。如果说，佛教与道教在中土已经具有全国性，那么作为民间信仰的上述祭祀对象，则更多具有区域性，以民间礼俗的样式而存在。佛教与道教的仪式仪轨历经两千载趋于相对固定，而作为民间信仰所接衍的祭祀仪式，主要

在于请神、事神（娱神）、送神三个程序，有些地方甚至继承了“三献礼”的仪轨（初献、亚献、终献）。仪式如此，由于没有形成佛教与道教之规模体系，这些庙会的存在甚至如祈雨等还因天时而具有即兴性，届时乡民自发的组织，少有专为该神庙服务的专业人士，更少有专为该仪式创作的乐曲，因此，最有效的方式是从社会主流乃至佛教、道教用乐中接衍。

中国社会礼乐文化的国家制度层面五礼用乐体系中有相对严格的等级观念，《大唐开元礼》等文献显示，多种礼典的用乐只能是国家意义上的行为，而百姓即便“有礼”也不允许用乐，特别作为吉礼更是如此。宋代以下，地方官府可以使用“登歌乐”，祭孔音乐颁行府县。只是这祭孔音乐虽然属于吉礼，却是专曲专用，乐器组合也是所谓“华夏正声”的样态，其乐无法为其他的礼仪所用。

恰恰是由于佛道二教用乐的体系化，从祭祀层面所具有的相通性，无论是“祈”还是“祭”如果依照“礼”的理念，都属于吉礼的范畴。佛教与道教的这些功能由于长期积淀具有成熟性特征，而且其分布具有相当程度的广泛性，在国家吉礼之用乐百姓无缘的前提下，民间信仰仪式中所需的用乐向寺庙和道观去寻求是一种自然和主动的选择，也是“礼乐相须以为用”的最好诠释，更何况作为寺庙也多愿意提供这种服务以扩大自己的影响。另外则是各地寺庙僧人自身需要修行，虽然承担普度和祈福的仪式已为常式，但毕竟能力有限，何况作为民间信仰所奉祀者与二教多不相干，当民间礼俗中有如此用乐的需求，最好的办法就是让乡民将寺庙用于仪式的音声接衍过去。在某种意义上讲，这打破了国家制度层面在吉礼中不许民间用乐的桎梏，有意思的是，这种“打破”恰恰是源自对于寺庙、道观用乐的接衍。

我们在实地考察中常常听到为某种民间信仰而存在的音乐会社人士讲，他们所奏的音乐是在若干代以前由祖上向某座寺庙的僧人学来的（亦有一些音乐会社声称传自道观），他们拿出代代相传奉为宝贝的乐谱，为我们演示传承乐曲的方式。当我们向香头（会首）请教何以传承得如此“传统”时，香头正色道：“不敢乱动，这是给神听的！”有意思的是，这些年我们所采访的音乐会社所承载的乐曲，的确有相当数量属于“永乐歌曲”的范畴，我们能随手调出对多省市、多会社的采访记录来说明这一点，诸如“西安鼓乐”、“冀中音乐会”、云南的“洞经音

乐”等，这反映出“永乐歌曲”经历了寺庙的改造、风格固化之后反播世俗社会所具有的实际影响，这是我们说永乐御赐歌曲具有划时代意义的又一重要原因。

寺院在接衍历史上大传统中世俗用乐的同时，以祭祀中用乐的风格、器乐化的形式进行改造，并由此成为“传统”。民间礼俗中神庙祭祀一类的乐社在对其承继之时能够保持这种传统。所以说，寺院、道观的接衍与改造，和具有民间信仰一类乐社对于传统音乐的传承与活体保存是最能够接近历史样貌者（律调谱器曲诸层面）。我们并非讲这种状态属于我们理想中的情境，只是从研究的视角来看这样的传承方式。对律调谱器甚至包括乐曲有如此样态的保存，不能不说是寺院文化对于中国历史上用乐大传统的一大贡献，这也就是永乐赐予歌曲在历史传承中的所谓“划时代意义”。正是永乐将这些乐曲赐予寺庙名正言顺地使用，经过改造之后反馈社会，才使得无论是寺院还是以民间信仰祭祀为主导的非营利性质的音乐会社能够较好地将中国历史上大传统中的音乐文化较为完整地传承下来。我们通过《中国民族民间器乐曲集成》各卷本中相关佛教和道教乃至一些声称自己的音乐来自寺院和道观者所传承的乐曲中可得以确认。

“永乐歌曲”与国家礼仪用乐的比较

同样是在明代，国家从当时社会主流用乐的俗曲中选出一定数量的作品用于礼乐，主要是用于嘉、军、宾的礼仪之中，这是一种很有意思的现象。

至少可以有这样一种解释，即所谓礼乐与俗乐并没有不可逾越的鸿沟。有如我们去殡仪馆经常听到的《哀乐》，一旦将其变换速度和节奏，其音响效果定会截然不同，即便是用于欢快的场合，也不会有人感到不适。音乐本体是由人所创（包括佛教与道教的用乐），所谓功能性，是区分礼乐与俗乐的标志。汉魏以下中国传统礼制一般为五类，那就是吉凶嘉军宾。国家吉礼用乐至少在唐代之前不允许地方使用，其后登歌以及祭孔音乐开始走向地方官府，但由于乐器组合与乐曲的专用性等多方面的因素，很少能够被民间接衍。能够上下相通使用的礼仪乐曲多见于嘉宾军诸礼。我在香港中文大学举行的“中国地方社会仪式比较研究国际学术研讨会”上提出国家五礼的三层次：吉礼之于“往生与永恒”，凶礼中的葬礼在某种意义属于“阴阳两隔”的临界（不同朝代对凶礼是否用乐有着不同的规

定），而嘉、军、宾诸礼则属于人际间所用者[1]。在明代，国家上下相通之于礼仪的乐曲恰恰是在嘉军宾礼中使用，乐队组合形式属于鼓吹乐。我们可以从《明史》《明会典》与多种地方志书中加以确认。乐曲有：《乐太平》《开太平》《安建业》《大一统》《平幽都》《抚四夷》《定封赏》《九重欢》《朝天子》《万岁月》《千秋岁》《贺圣朝》《御銮歌》《殿前欢》《得胜令》《小将军》《得胜回》《阵阵赢》《庆新年》《沽美酒》《十二月》《普天乐》《凤凰吟》《永太平》《醉太平》《庆太平》《过门子》《风云会》《乐清朝》《龙池宴》《庆皇都》《水龙吟》《水仙子》《海清宁》《飞龙引》《四边静》《刮地风》《小梁州》《天下乐》《新水令》《滚绣球》《上清歌》《太清歌》《蟾宫仙》《碧玉箫》《渤海令》《豆叶黄》《庆丰年》《清江引》《看花会》《金门乐》《凤鸾吟》《喜秋风》《满庭芳》《泰阶平》《尧民歌》《喜升平》《玉街行》《九重欢》《万年春》《金殿万年欢》《清海宇》《武士欢》《太平令》《龙池宴》《本太初》《仰大明》《民初生》《品物亨》《御六龙》《君德成》《圣道行》《乐清宁》《眷皇明》《天道传》《振皇纲》《归朝欢》《看花会》等。

这些曲目中，诸如《振皇纲》《御銮歌》《抚四夷》《本太初》《仰大明》《君德成》《民初生》《眷皇明》等似应属于为宫廷礼仪所专创者，然其中相当部分则见于元散曲和进而被赐予佛教寺院所用的“永乐歌曲”。这些曲目本来属于“俗曲”、“俗乐”的范畴，只不过被宫廷乐官们将其纳入所谓礼乐之中——俗乐礼用，这就导致了性质的改变，将世俗社会供大家欣赏的曲目用于礼，当然，这是人际间交往的礼中用乐。

从地方官府所承载的礼仪乐曲来看，诸如上面提到的似属于宫廷礼仪乐曲专用者不见记载，然而，云南禄劝、武定土司府所存、被专家鉴定为“明初用纸”[2]的谱本上至少有《朝天子》《将军令》《小将军》《水龙吟》《沽美酒》等几首曲名与明代礼仪乐曲相同。另有《朝阳歌》《殿前兴》《雁儿落》等是清代礼仪乐曲名，因此，现在见到的这些谱本非同一个时期所抄录。土司府，是国家府一级的政权组织，虽由当地土官任职，但其府衙中必有国家统一配置的礼仪用乐。

---

① 项阳：《河北安新圈头药王会祭祀仪式与用乐传统》，参加“中国地方社会仪式比较研究国际学术研讨会”论文，2008年5月香港中文大学。

② 禄劝彝族苗族自治县民委、禄劝彝族苗族自治县文化局编《禄劝彝族土司府礼仪乐》（昆明：云南人民出版社1993年，第2页）载：“近几年我们陆续从禄劝、武定民间老艺人中收集到一些手抄本的工尺谱，其中有盖有土司府印章的抄本，经北京有关专家对纸质进行测试，鉴定为明初用纸。”

我们能够确认以上几首是明代地方官府中必用的礼仪乐曲有非常重要的意义，毕竟这是当下所见最早的明代礼仪乐在地方官府中所用的谱本。

地方官府中代表国家意志的礼仪乐用于何处呢？明万历年间的《青州府志》“礼乐典礼考”中比较详细地记载了16类涉及用乐的礼节。诸如“三大节（皇帝寿诞、春节、冬至）庆贺”、“开读诏敕”、“救护日月薄食”、“鞭春”、“释奠先师”、“祀启圣公”、“祀名宦乡贤”、“祀社稷之神”、“祀风云雷雨山川城隍神”、“祀邑厉”、“蜡祭”、“乡饮酒礼”、“射礼”、“宾典”（迎送官员、使节，地方官仪仗鼓吹等）、“新官上任，有赴城隍庙誓神文、谕僚文”、“朔望行香”①。这些礼节涉及祭祀和日常礼仪，从五礼的角度说来，则涉及吉、嘉、凶、宾，这里的“释奠先师”属于国家颁布的文庙祭礼专用乐器和乐曲，其他都是鼓吹乐的建制。地方上的军礼之用乐，则是多地驻军中必备。戚继光的《练兵实记》中记载，其军营之中，每营配备“吹鼓手十六名”（卷一），而且“吹鼓手比吹打，仍比下操号令”；由“中军官管操，书记掌号吹鼓手”（《练兵实记·练兵杂记》卷四）。可见军营之礼必用鼓吹乐，地方官府之中的“衙前乐”所掌也多为上下相通的礼乐。

既然地方官府中有如此众多的礼仪需要用乐，这些代表国家意志的行为显然不可以具有太多的随意性，所用乐曲需由国家统一颁布。当然，这些不能够停留在推理的层面上，需要更多的材料加以证实。好在我们已经做了个案，那就是将禄劝土司府藏本中的《朝天子》与乾隆《律吕正义后编》中导迎大乐《朝天子》，乃至其后多个版本和当下活体存在的十多个省市的同名乐曲相比较，看到国家礼乐层面的一致性存在②。此后，我的研究生逯凤华在翻译山东泰安岱庙藏谱的过程中又有新的发现，使我们的认知进一步夯实③。近年来，音乐工作者在各地考察中所揭示出来的材料应该对这个问题有比较大的支持，诸如各王府所在地、曾经为王府执事的乐户后人们所承载的乐曲④，各府（包括土司府、宣慰司府）、州、郡、县、卫所所在地留存的传统乐曲具有相对一致性的问题。材料都在，无论是“集成志书”还是学者们对多种个案的揭示都比较明确，只是需要有关注的

---

① ［明］王家宾、钟羽正纂修：《青州府志》卷五，万历四十三年版，康熙十二年复刻。

② 项阳、张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，《中国音乐》2008年第1期。

③ 逯凤华：《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉的相关研究》，中国艺术研究院研究生院2008届硕士学位论文，第38页。

④ 参见项阳：《关注明代王府音乐文化》，《音乐研究》2008年第1期。

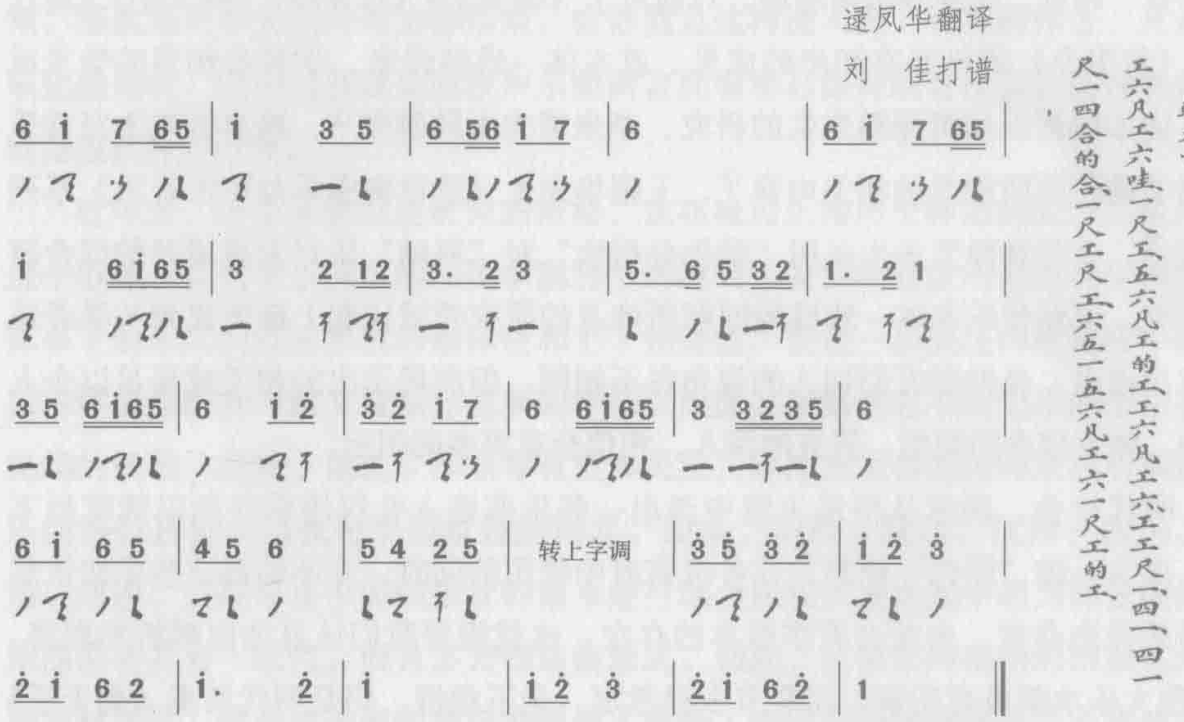
视角和切入点，面对诸多的材料，研究理念是最为重要的，随着研究的深入，相信这些问题定会有新的认知。

谱例

朝 天 子

（六字调）

河北圈头
逯凤华翻译
刘 佳打谱

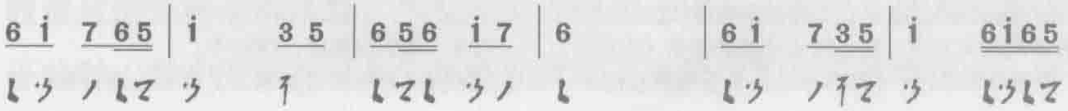


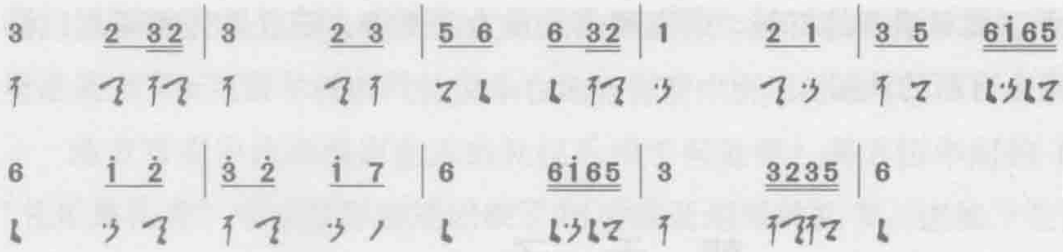
谱例

朝 天 子

（尺字调）

岱庙藏谱
逯凤华译谱
刘 佳打谱





对明清时期国家礼仪用乐曲目与当下活体存在本体一致性的课题我们会逐步展开，首先对各地一致性的曲名进行统计辨析，进而扩展到乐曲的本体形态，涉及一致、相近、相异等诸多层面。目前对于《朝天子》《水龙吟》《醉太平》《清江引》《将军令》等已经有初步的成果。就本体一致性说来，学界有相当的学术成果，诸如前面提到黄翔鹏先生的研究，李来璋先生的研究①，冯光钰先生对音乐传播学的研究所涉及的相关内容②，王耀华先生《琉球御座乐与中国音乐》系列研究③，业师袁静芳先生运用“结构分析法”对“料峭”乐目家族展开的综合研究④等。说到音乐本体一致性的问题所涉及的研究领域比起上面所提到的学者还要宽出许多。虽然学者们切入的视角各不相同，但所揭示出的相关成果足以令人振奋。随着理念的调整、研究的深入，相信会有更多的昭示。

明代社会，国家从俗乐主流中选出一些乐曲进入礼仪用乐并加以规范后下发，成为一种“固化”样态，在各级官府中使用的同时，并不妨碍这些乐曲依然以俗乐样态存世，由此会有多版本的存在，这就需要我们认真加以辨析和剥离。“丹陛大乐本朝虽有乐章，而音节未经考定，全不相符，仍是明代所奏《朝天子》一曲。即以《朝天子》俗乐而论，亦以讹传讹，茫昧莫辨。且其长短疾徐，唯视廷臣九叩之迟速为定，迟则一曲虽完仍再作两三声，速则曲虽未完，截然竟止。大礼攸关，深属未协”⑤。看来进入国家礼乐，就一定要“规范”，这是“大礼攸关”之事，不协、不统一怎么可以呢？这显然是不能够容忍的。正是由于《朝天

① 李来璋：《关于“水龙峪”与“水龙吟”的比较研究》，《交响》1993年第1期；《关于琉球“路次乐”与明清“卤簿乐”的比较研究》，《比较音乐研究》1996年第3期。

② 冯光钰先生从音乐传播学的视角进行了系列研究，这里所涉及的主要是相关传统器乐部分。

③ 王耀华先生从中国的三弦与日本的三味线进行比较研究以来，在中日音乐本体形态的比较研究领域有多种著述，《琉球御座乐与中国音乐》，北京：人民教育出版社，2003年。

④ 袁静芳先生有系列论文发表，核心理念后被展现在《乐种学》中，武汉：华乐出版社，1999年。

⑤ ［清］允禄、张照等奉敕撰：《御制律吕正义后编》卷前下，影印文渊阁《四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987年。

子》是从俗乐中选出，而且社会上依然在俗乐领域有该曲的存在，所以到清代才会有人既看到该曲用于礼仪的客观事实，又将其认定为明代俗乐者，这的确是一个很有意思的现象。

这个时期曲牌用于俗乐和礼乐最大的不同在于将以往的声乐曲器乐化，从而形成不同的用乐风格（包括乐队组合等多方面，以往用于散曲之中，其伴奏更多用丝竹，而进入寺院和衙前用乐则更多使用鼓吹），这与声乐曲进入寺院之后的改造不谋而合。从《禄劝土司府礼仪乐曲》以及多种谱本中我们可以得到这样的认知，那就是几乎无例外均为器乐曲。恰恰就是这种进入到“礼”的样态、又是器乐化的形式，使得这些器乐曲较声乐曲而言能够相对保持既有样态。这种现象的确是应该深入研究。

近年来，由于乐籍制度研究的需要，我在梳理乐籍历史样态的同时，也关注这个群体承载的音乐何以能够传承到当下的原因，关注由制度所形成的机构网络体系下的乐人们音乐承载的整体性和上下相通性，更进一步关注传承过程中在音乐本体层面既有一致又有变异发展的样态。因此，对集成志书所记录的活在各地民间的民歌、戏曲、曲艺、器乐等有更多关注，也注意对各地民间乐社所承载的乐曲进行辨析。当我将手边掌握的河北、山东、山西、陕西、江西、四川、福建、河南、云南等多个民间乐社的谱本进行综合比较，发现其中相当部分的传统乐曲曲名具有一致性，而且多为器乐曲形式。如此，在被民间接衍的国家礼乐层面与被寺院、进而亦被民间接衍者形成了重合。寺院所用的这些乐曲经改造之后无论是用于礼佛还是用于普度、祈福仪式，都具有“礼”的性质；而民间乐社所接衍的历史上的国家礼乐在当下诸如祈福庙会、过三周年乃至更为宽泛都是用于礼俗，恰恰是彰显礼的意义，使得这些乐曲在器乐化的层面上具有一致性的显现，大有殊途同归的意味。所不同的是，民间会社与佛道将这些乐曲用于“祈”和“祭”（民间班社所用更宽泛些，亦可用于嘉礼和宾礼者），而明清时期国家礼乐中将这些乐曲用于人际间交往的礼仪。

即便是佛教圣地五台山，单独一个寺庙也不可能将当年永乐赐予的歌曲及被改造过的乐曲全部承继，毕竟乐曲需要活体传承。因此，僧人们在选择使用这些乐曲时，各个寺庙在时光的流逝中承继下来的可能仅是其中很少一部分，我们应

该对于寺庙所承继的乐曲有比较全面的认识。通过“集成”将一些寺庙所传承的乐曲进行汇总，整合之后方可以看出接近历史原貌者。寺庙承载的乐曲的确在相当比例上与永乐赐予的这些歌曲有着紧密的联系。

同样的解释也可以用于民间乐社。当我们对某地的一个乐社进行考察，其所承载的乐曲有相当数量与元明时期的俗曲呈现出一致性。的确，这些作品进入到这种用乐形式有一个从声乐到器乐的演化过程，这主要是为了以祭祀为主的仪式用乐的客观需要。

还有一点也需要考虑，那就是这些作品在世俗社会中依然在继续使用，而且还有新的发展。传统曲牌会不断被戏曲、说唱等音声形式吸纳，为剧情需要而注入新的内容，由此演化出“又一体”；宫廷音乐机构将这些作品的一部分继续引入到礼乐的范畴，用于嘉礼和宾礼之中，以器乐化的方式引入礼乐颁行全国，成为各地官府乐队在多种礼仪中规定必须使用者。清代诸多文献中所见新增礼仪用乐曲目可以确认，我们参照各省市“器乐曲集成”也会加深这种感受。所以说，这些作品在被皇帝赐予寺庙使用的同时，世俗社会依然要发展，这也是一种客观现实。

我们在这里辨析的是从曲子延续下来的一条由历史上的专业乐人——乐籍中人所承载的俗乐音声样式与礼乐互动的发展脉络。曲子在发展演化的过程中成为多种音声形式的母体，在俗乐领域内不断扩充，在可持续发展的道路上衍生出多种新样式。由曲子而生的这些新音声类型在历史发展的过程中有了自己的一片新天地，诸如说唱和戏曲。我们对明代初年社会上广泛存在的、由曲子而生发的、在多种音声形式中具有创造性意义却又具有相当独立性的这些曲目经改造被永乐皇帝赐予寺院，之后又进一步演化的情状做一点整体分析与解释学的探讨，看到这种专门为世俗所用的音声样态被寺院接衍之后既用于赞讽和宣卷，进而器乐化改造的意义，看到寺院将这些作品改造并形成既有风格后与仪式结合的功能性扩展，其后再向乡间社会发散用于礼俗的过程。与此同时作为俗曲的这些音声作品，其中的一些被宫廷音乐机构划入礼仪用乐的范畴，同样进行了器乐化改造，在乐籍体系中被广泛发散到各地官府，成为各地礼仪用乐的不可或阙者。

明代初期的两位皇帝在对寺院用乐做法上具有差异性。朱元璋也非常重视佛教，他将当时五台山普光寺高僧金壁峰禅师请到金陵，敕修华严佛乐四十二奏。

史载："普光寺，金壁峰藏修处。洪武间敕修，上赐诗以旌之。金公常依《华严》制为佛事，梵音哀婉，凡四十二奏，唯本寺袭其法，四方学者于兹灌顶受业焉。"[①]金禅师于洪武五年（1372）在京师圆寂。这里并没有说明禅师创制梵音是自制曲调，还是从社会上的音调摄入。且只有四十二奏者，尚未明确是否将俗乐用于梵音。然永乐的做法则大不同，在他的倡导之下，专门将懂世间俗曲和深谙佛经、佛学的两种人集合在一起进行创制，然后以御赐钦颁的方式向各地寺庙广为散施，永乐这种举措使得释与俗——佛教内容与俗乐形式有机结合为一体，拓展了俗乐的功能作用，导致了这些曲目中的一部分在其后的数百年间能够通过寺庙独有的方式承继下来，寺院作为一种文化的载体将其中的一些乐曲内容向周边社区延展。正是"祈"与"祭"这种用乐理念，使得我们直到当下依然能够感受到相对久远的传统。佛教与道教和民间乐社共同承载的音乐传统能够在某些层面变化不延续，这应是我们认知"永乐歌曲"最为重要的意义所在。

2008年6月初稿，9月修改；2009年元月再修

（原载于《中国音乐》2009年第1期）

① 参见释镇澄：《清凉山志》卷二《普光寺》及卷三《金壁峰传》，宁夏回族自治区佛教协会1998年刊印本，第75页，第125页。

佛教戒律下的音声理念

——云冈石窟伎乐雕塑引发的思考

佛教音声问题，学界常以“佛教音乐”来认知，殊不知对这个概念应以历史眼光分阶段考量，笼统地以佛教音乐认知，显然有悖佛教戒律。佛教体系为重者在于有一系列律条约束。佛教在异文化中传播，虽然要在接受层面上作出改变，但核心理念不变。全面把握佛教与世俗之不同，佛教戒律应为首先考虑的选项。把握住这一点，相关佛教音声的学术研究就不会走偏，这是我多篇研究佛教音声文论的出发点，即在佛教戒律基础上把握佛教进入中土之后出现的矛盾，以此关注矛盾解决和发展演化的意义①。

从佛教进入中土两千年的历程来看，作为中国几大石窟寺之一的云冈石窟是一颗璀璨的明珠。石窟中直到当下依然清晰可见相当数量与音声伎乐相关的雕塑图像，特别是第12窟更是迎面展现，成为云冈石窟的一大特色。然而，与历史学界、宗教学界、建筑学界和艺术学界对云冈石窟大量学术研究成果相比，从音乐视角的研究有些偏弱。20世纪80年代以来，对于云冈与音乐的相关研究侧重图像学的视角，更多关注乐器辨识、乐舞形态、佛传故事等层面，诸多相关问题还需深层研究方能够有所解决。

北朝时期，佛教进入中土已有数百年，在这个过程之中，一些高僧大德进入中原腹地传教，但总体上讲佛教还处在逐渐被认知的过程之中。毕竟作为外来宗教需要有一个不断被接受的过程，甚至可以讲佛教经历了数百年方在中原之地站稳脚跟。平城时期，佛教非一帆风顺，太武帝灭佛使得佛教受到重创，佛教发展

---

① 参见项阳：《释俗交响之初阶：中土早期佛教音乐浅释》，《文艺研究》2003年第5期；项阳：《关于音声供养与音声法事》，《中国音乐》2006年第4期；项阳：《北周灭佛后遗症：再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期；项阳：《“改梵为秦”中“学者之宗”的曹植》，《天津音乐学院学报》2007年第1期；项阳：《五台山用世俗音声的启示》，《佛教文化》2008年第4期。

与统治者的喜好有着直接关联。

20世纪90年代，为了《中国音乐文物大系·山西卷》的编纂，我先后数次到云冈，其后也曾设计“云冈与龙门石窟音乐图像的比较研究”课题，由于多种因素而未实施。应云冈研究院张焯院长的邀请，我于2012年6月又一次来到云冈，同行者有中国音乐学院刘勇教授以及中国艺术研究院的几位博士，云冈方面张焯院长和对佛教伎乐造像有深入研究的赵昆雨兄全程陪同，在考察与交流中引发新的思考。

刘勇教授与我交流：云冈石窟中的乐器是否为佛教带来？西域之乐律是否因佛教传入？你说佛教洞窟中伎乐形象为供养人，是否佛教传入之时这伎乐供养之人也一并带入？这些的确是值得思考而又必须面对的问题。由此引发的还不止这些，诸如这样的音声形态在怎样的场合方被使用，等等。要辨析以上问题，有一些基本层面必须考量，虽然我曾有多篇文章探讨，或因学科之间有些障碍，或者有些问题尚需进一步考辨，总之，感觉学界对这些问题还没能引起足够的重视。

佛教音声理念

首先辨析的基本问题是佛教所用音声在戒律规定性下的几对概念：神圣与世俗；声明与供养；改梵为秦与改梵为鲜卑。南北朝乃至隋唐时期寺院中音声供养人的身份也需一并弄清。

佛教作为一种宗教，来自世俗社会然后有一系列规范使得化内之人从行为上有别于世俗者，这就形成所谓神圣与世俗的差异性。宗教需要有信众崇奉，与世俗社会有着剪不断的机缘。从音声视角看，“梵呗”这个带有音调与旋律诵经意义的词汇，在印度时期有着世俗的涵义。印度语即为梵语，呗是印度所有歌唱音调的统称，梵呗为印度语言加印度音调的意义。佛教创制经文当然用印度语——梵语，吟诵佛经之声明当然用印度音调——呗，佛教运用印度语言和音调以诵经。佛教进入中土，诵经之梵呗似乎成为佛教所用的专有名词，如此从世俗到神圣之间完成了转换，佛教“食人间烟火”的行为在中土打上了佛教专用的标签。

印度语言以及印度音调并非就是具有宗教意义，我们显然不能说在印度梵呗仅为佛教所用，如此则会形成这样的逻辑：佛教生成于印度，印度的语言与音调

都是佛教专利，这样的逻辑显然不通，佛教属于借用者。印度佛教中也不认为其所用的音调与旋律全是为音乐的意义，这是我们必须明确的道理。

> 然东国之歌也，则结韵以成咏；西方之赞也，则作偈以和声。虽复歌赞为殊，而并以协谐钟律，符靡宫商，方乃奥妙。故奏歌于金石，则谓之以为乐；设赞于管弦，则称之以为唄。夫圣人制乐，其德四焉：感天地，通神明，安万民，成性类。如听唄，亦其利有五：身体不疲，不忘所忆，心不懈倦，音声不坏，诸天欢喜……
>
> 然天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为唄。至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵唄。昔诸天赞唄，皆以韵入弦绾。五众既与俗违，故宜以声曲为妙。原夫梵唄之起，亦兆自陈思。始著《太子颂》及《睒颂》等，因为之制声。吐纳抑扬，并法神授。今之皇皇顾惟，盖其风烈也。其后居士支谦，亦传梵唄三契，皆湮没而不存。世有《共议》一章，恐或谦之余则也。唯康僧会所造《泥洹》梵唄，于今尚传。即敬谒一契，文出双卷《泥洹》，故曰《泥洹唄》也。爰至晋世，有高座法师初传觅历。今之行地印文，即其法也。籥公所造六言，即大慈哀愍一契，于今时有作者。近有西凉州唄，源出关右，而流于晋阳，今之《面如满月》是也。①

慧皎在此将东国唄赞与音声之关系说得比较清楚。问题在于：佛教中音声与乐、僧尼与俗人在寺院中实施音声供养有怎样的差异？佛经中俗界人士在寺院中实施供养者是怎样的身份？寺院中为何必须有俗人音声伎乐供养之存在？佛教中哪些尊者可享“伎乐供养”？我们看到，佛教中接受伎乐供养的对象明确。《佛说长阿含经》卷三：“佛告阿难：天下有四种人应起塔，香花缯盖伎乐供养。何等为四？一者如来，应得起塔，二者辟支佛，三者声闻人，四者转轮王。阿难，此四种人应得起塔，香华缯盖伎乐供养。”②在佛教中并非所有僧侣，只有应得起塔者才能接受伎乐供养。《无量寿经义疏》云：“宝者宝供，香者香供。无价衣者，以

① ［梁］慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》卷一三，北京：中华书局，1992年，第507—509页。
② 王昆吾、何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，成都：巴蜀书社，2002年，第261页。

衣供养。奏天乐等，伎乐供养，伎乐音中，歌叹佛德。”[1]音声供养有多种，这伎乐供养显然不是指僧尼承载。

《大比丘三千威仪》（东汉安世高译）卷上：（僧尼）“不得歌咏作唱伎。若有音乐，不得观听。”[2]《十诵律》卷四十：“佛……语诸比丘：‘不得弹琴鼓簧，不得齰齿作节，不得吹物作节，不得弹铜杅作节，不得击多罗树叶作节，不得歌，不得拍节，不得舞。犯者皆突吉罗。’”[3]《优婆塞五戒威仪经》：“远离放逸五事：一者歌，二者舞，三者作乐，四者严饰乐器，五者不往观听。此五戒随力所堪，若能终身具持五为上。”[4]《善见律毘婆沙》云：“问曰：云何为供养？答曰：男女诸乐、琴瑟箫笛、箜篌琵琶，种种音声，与诸知识而娱乐之。诸知识人方便慰喻，令其心退，于五欲中食。”[5]

从以上诸种涉及佛教戒律的经卷中可见，僧尼不得动乐，甚至不能够观听，违者要受惩戒。因此，一般僧尼既非伎乐的演奏者，亦非伎乐的享有者。换言之，这伎乐供养也不是针对一般僧尼为用者。

法显《佛国记》云：“到摩羯提国巴连弗邑。巴连弗邑是阿育王所治城……凡诸中国，唯此国城邑为大，民人富盛，竞行仁义。年年常以建卯月八日行像，作四轮车，缚竹作五层，有承攎、楹戟，高二丈许，其状如塔。以白氎缠上，然后彩画作诸天行像，以金银琉璃庄校其上，悬缯幡盖。四边作龛，皆有坐佛，菩萨立侍。可有二十车，车车庄严各异。当此日，境内道俗皆集，做倡伎乐，华香供养。婆罗门子来请佛，佛次第入城。入城内再宿，通夜然灯，伎乐供养。国国皆尔。”[6]

---

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第267页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第245页。
③ 《汉文佛经中的音乐史料》，第230页。
④ 《汉文佛经中的音乐史料》，第205页。
⑤ 《汉文佛经中的音乐史料》，第265页。
⑥ 转引自张焯：《云冈石窟编年史》，北京：文物出版社，2006年，第61页。

《弥沙塞和醯五分律》卷一四载："尔时诸比丘尼自歌舞，诸居士讥呵言：'此比丘尼自歌舞如淫女人。'诸长老比丘尼闻种种呵责，乃至今为诸比丘尼结戒，亦如上说。从今是戒应如是说：'若比丘尼自歌舞，波逸提。式叉摩那沙弥尼突吉罗'。同上卷二〇载：诸比丘便自歌舞以供养塔，诸白衣讥呵言：'白衣歌舞，沙门释子亦复如是，与我何异?'诸比丘以是白佛。佛言：'比丘不应自歌舞供养塔，听使人为之，听比丘自赞叹佛华香幡盖供养于塔。'"①

这就是我们要从戒律认知与佛教相关音声供养的道理所在。文献所见，音声供养分为两类：一是比丘以佛经赞叹供养，该类供养虽有音调与旋律意义，却不被认为是音乐；一是歌舞供养，供养着是居士和白衣，他们展现俗人信众伎乐供养。从佛教戒律规定性的层面把握俗界中人对佛教高僧大德以伎乐供养，是将世间美好的东西如同馔食等奉献在佛祖面前，伎乐供养可谓是诸种供养中较高层级的行为。这种供养虽为佛教所用，但系俗人为之。政教合一的"佛国"之状况如此，在佛教新传之地音声供养如何实施呢？居士们不能面对如来、世尊真身，只好雕刻与绘制诸佛之像以为供养。在佛教所传之地，音声供养中之伎乐供养也是不可或阙。

《大智度论》载："诸佛贤圣是离欲人，则不须音乐歌舞，何以伎乐供养？答曰：诸佛虽于一切法中心无所着，于世间法尽无所须，诸佛怜悯众生故出世，应随供养者，令随愿得福故受。如以华香供养，亦非佛所须，佛身常有妙香，诸天所不及，为利益众生故受。是菩萨欲净佛土，故求好音声，欲使国土中众生闻好音声，其心柔软，心柔软故易可受化，是故以音声因缘而供养佛。"②

佛教文献中对音声与乐的认知是比较清楚的。广义之音声为最上层级，其下类分音声与乐并置，狭义之音声为僧尼所用，与乐相关的概念是僧尼所不能用者。音声这个概念更加中性化，毕竟人类需要用语言作为工具来交流。虽然声音

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第220—221页。
② 《大正藏》第25册《大智度论》卷九三，中华电子佛典协会，2007年，第710页。

可以反映多种情感因素，但作为交流工具、作为辅助诵经的音声（诸如声明、歌赞、呗、偈、祝延）在佛教中并不认为其为乐。这使我们想到了西人汉斯立克对于音乐为“乐音的运动形式”（现代意义上的音乐定义中噪音亦可入乐）之定义，这将声音分出了不同类型，只有那些乐音组成表情抒怀为用者方为音乐。在这种意义上讲，佛教中由僧尼用于吟诵佛经的音调显然不被认定具有“乐”的意义，乐，是世俗社会中更多为情感因素所需的有组织的音声行为。有意思的是，似乎中国音乐美学中两大体系所谓自律与他律在这里有机结合了。音声以为工具或称媒介物助以诵经不为乐，僧尼可用；音声由居士、白衣、白徒有组织地承载，将世间最为美好的情感奉献在佛祖面前，这是俗界之乐奉献的意义。如此形成佛教所用音声理念：

音声（中性）

僧尼为用（诵经、音声供养）	居士、白衣供养人为用（音声伎乐供养）
音调旋律配合语言咏佛经	世俗间美好情感奉献为用（多种音乐形式）
声明、梵呗、偈赞、祝延	歌唱、器乐、乐舞

作为广义、中性、却有极强包容性的音声概念，涵盖了僧尼诵经和歌赞供养所用以及世俗人等音声伎乐供养为用。同在寺院中，即便是居士与白衣、白徒伎乐供养以及世俗社会中其他场合的音声行为，僧尼也不可听、不可视，否则便属犯戒。在寺院中发生的伎乐供养行为僧尼也会感知，所谓“音声入耳”，但却要求“视而不见听而不闻”。世俗尊崇方显宗教意义。寺院中以绘、雕、塑的方式展现如来、世尊等形象都是为了感知，如此使得包括信众在供养之时有所依凭，这就为佛教“艺术”存在极大的展示空间。但还是应该强调，佛教以音声作为整体概念，其下再有细分，依附于佛教之音声形态需分类辨析。

佛教入中土之音声改造与受容

佛教在异文化传播中所产生的诸种问题历来是学界探讨的重点。我们关注佛经解译亦应把握与之相关层面的问题，如此方能真正理解佛教走向“国际”的意义。以下几个问题属于必须关注者。

首先是原发地经文与音声如何为传播地所接受，若有乖戾如何化解；其次是把握佛教在本土和文化相近区域保障有效传播在制度层面的坚守与变异。厘清这些方能感知在不同文化和国家制度背景下佛教传播之时如何解决矛盾，从而实施真正意义上的有效传播。

佛教东传必依高僧大德之功力，在恶劣的交通条件下为了教义而不辞辛劳的高僧的确值得尊崇。高僧们有效传教需克服语言障碍：

（汉）哀帝元寿元年，博士弟子秦景宪受大月氏王使伊存口授《浮屠经》。中土闻之，未之信了也。①

这是佛教经由大月氏实质性传入中土的早期状况，时间为公元前2年，可见此时中土之人对佛教未之信。翦伯赞先生谓“一种宗教，从它的传播到它获得人民的信仰，需要经过相当长的时间。特别是一种外国宗教，还要经过翻译的过程，才能传达其教义于人民之中，因而需要更长久的时间，才能成为人民之信仰”②。从汉、魏晋至南北朝，西来高僧不可胜记，诸如支谦、支谶、鸠摩罗什等，他们首先要过语言关。

先有优婆塞支谦，字恭明，一名越，本乐支人，来游汉境。初汉桓、灵之世，有支谶译出众经。有支亮字纪明，资学于谶，谦又受业于亮。博览经籍，莫不精究，世间伎艺，多所综习，遍学异书，通六国语……谦以大教虽行，而经多梵文，未尽翻译，已妙善方言，乃收集众本，译为汉语。从吴黄武元年至建兴中，所出《维摩》《大般泥洹》《法句》《瑞应本起》等四十九经，曲得圣义，辞旨文雅。又依《无量寿》《中本起》制菩提连句梵呗三契，并注《了本生死经》等，皆行于世。③

这是公元253年事。要使佛经为中土所依所本，必须依靠像支谦这样“通六国语”且“妙善方言”的高僧方能完成。梵呗新制亦如此。西来高僧鸠摩罗什也是先到凉州一十七载，在精熟汉语的前提下译解经文，他在译经过程中深切感受

① ［北齐］魏收：《魏书》卷一一四《释老志》，中华书局，1974年，第3025页。
② 翦伯赞：《秦汉史》，《中国史纲》（第二卷），北京：商务印书馆，2010年，第651页。
③ 《高僧传》卷一《魏吴建业建初寺支谦》，第15页。

到印度与中土的巨大差异，如此精益求精，终达极高境界。

“天竺国俗，甚重文制，其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德，见佛之仪，以歌叹为贵，经中偈颂，皆其式也。但改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊隔文体。有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕哕也。”①

矛盾客观存在，鸠摩罗什力解，使之以崭新的面貌展示在中土国人面前。

> 自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。②
>
> 爰至安清、支谶、康会、竺护等，并异世一时，继踵弘赞。然夷夏不同，音韵殊隔，自非精括诂训，领会良难。属有支谦、聂承远、竺佛念、释宝云、竺叔兰、无罗叉等，并妙善梵汉之音，故能尽翻译之致。一言三复，词旨分明，然后更用此土宫商，饰以成制。论云：“随方俗语，能示正义，于正义中，置随义语。”盖斯谓也。③

佛经是要被咏诵的，有些经文需配合音调抑扬以成旋律定势，这在印度是为梵呗，佛教诵经之偈赞、祝延，亦需旋律音调配合，这是在印度形成的形态，传入中土当然也需要这些形式，但“夷夏不同”，要适应则须在保留咏诵形式的前提下改换传入之地的“宫商”（音声带有旋律意味的音调）以成式成制，改变之后达到形式与内容的统一。这些文献我在此前研究中多有引用，只不过分散于不同篇目，集录于此我们可相对清晰地把握佛教要被中土信众接受必须“改梵为秦”的意义。

从音声之视角考量，佛教改梵为秦（尚有“改梵为汉”、“改梵为晋”的表述）并非仅限于佛经纸质文本的译解，相当数量的经卷属于配合旋律与音调实施咏诵，所谓“唱经”、“咏诵”者。佛教视音调与旋律为辅助诵经的工具与手段，因此借“此土宫商”改造为用。在印度（天竺）之时梵呗可入教为用，在中土必

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第588—589页。
② 《高僧传》卷一三，第507页。
③ 《高僧传》卷三，第141页。

寻与之相应者，当然只能是“为用”的意义，如此对于守戒、“受戒”之僧尼讲来以音声论为宜。

佛教之于中土除音声诵经为用的改造还有音声供养层面。以音声供养浮图是为必需，佛教甚至规定了哪些浮图能够享有音声供养。作为佛教如果缺失了音声供养显然不够全面整体。音声供养分为两类，一是僧尼以佛经歌赞供养，一是信众将世俗间最为美好的乐舞形态带至寺院对浮图唱奏以为供养。乐舞是为社会上广泛传播者，乐器亦属所在地之常式。佛教戒律规制僧尼与俗人用乐行为：

> 昙柯迦罗，此云法时，本中天竺人……诵大、小乘经，及诸部毗尼。常贵游化，不乐专守。以魏嘉平中，来至洛阳。于时魏境虽有佛法，而道风讹替，亦有众僧未禀归戒，正以剪落殊俗耳。设复斋忏，事法祠祀。迦罗既至，大行佛法。时有诸僧共请迦罗译出戒律，迦罗以律部曲制，文言繁广，佛教未昌，必不承用。乃译出《僧祇戒心》，止备朝夕。更请梵僧立羯磨法受戒。中夏戒律，始自于此。①

魏嘉平二年（250），佛教戒律经卷首入中土。其后佛教戒律得到全面展示，所谓《四分律》《弥沙塞和醯五分律》《十诵律》《根本说一切有部毘奈耶》《中阿含经》等系列涉及佛教戒律经卷的译出，使得中土之佛教在戒律之规范下前行。

> 宝谓七宝。宝类者，谓诸兵器弓刀之属，及音乐具鼓笛之流。自捉使人及以结罪，广如上说。……若捉琵琶等诸杂乐具有弦柱者，便得堕罪；无弦恶作。乃至竹筒作一弦琴，执亦恶作。若诸蠡贝是堪吹者，捉得堕罪；不堪吹者，恶作。诸鼓乐具，堪与不堪，得罪重轻亦同此说。②
>
> 阿难，难提波罗陶师，离歌舞倡伎及往观听，断歌舞倡伎及往观听。彼于歌舞倡伎及往观听，净除其心。③

---

① 《高僧传》卷一《魏洛阳昙柯迦罗》，第12—13页。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第235页。
③ 《汉文佛经中的音乐史料》，第237页。

在完备的佛教戒律基础上，唐代国家律典依佛教理念针对释教中人立规："（若僧尼）作音乐、博戏，毁骂三纲、凌突长宿者，皆苦役也。"①

既然佛教戒律不允许僧尼动乐，甚至乐器等都"不得捉"，那么，僧尼之音声供养只限于歌赞与梵呗等层面，在严格戒律规范下若说持乐器和乐舞的伎乐供养由僧尼所掌显然不合情理。辨析佛教入中土音声之改梵为秦应该考量三个层面：佛经内容自身，唱诵经卷音声以及供养之音声。这样考量是因戒律前提之下佛教整体传入。至于伎乐供养所涉及人群承载我们将在下面讨论。

"改梵为鲜卑"和寺院经济一体化中的昙曜

佛教在中土传播的第一个高峰期在两晋和南北朝，受统治者青睐佛教传播方能迅猛，但也有必须面对的压力，即儒释道三者的角力。

中国在不同历史阶段形成了多个不同民族的政权，但经历了两周、两汉代，周公以来所制定的具有等级观念的礼制文化已然具有国家文化基因的意义。历朝历代统治者治国平天下以此为本，加之中土产生了具有全国性影响的道教，所以，佛教作为一种外来宗教，在进入中土两千年的传播过程中可谓历尽沧桑，得失于盛衰之间。

平城时期，是指公元398年（北魏天兴元年）到公元497年（北魏太和二十一年）鲜卑拓拔由盛乐移都平城（当今大同）以后的一段历史时期。《魏书·太祖纪》载：

> （天兴元年）十有一月辛亥，诏尚书吏部郎中邓渊典官制，立爵品，定律吕，协音乐；仪曹郎中董谧撰郊庙、社稷、朝觐、飨宴之仪；三公郎中王德定律令，申科禁；太史令晁崇造浑仪，考天象；吏部尚书崔玄伯总而裁之。②

《魏书·高宗纪》载：

① ［唐］李林甫：《唐六典》卷四，北京：中华书局，2005年，第126页。
② 《魏书》卷二《太祖纪》，第33页。

（和平四年）十有二月辛丑，诏曰："名位不同，礼亦异数，所以殊等级，示轨仪。今丧葬嫁娶，大礼未备，贵势豪富，越度奢靡，非所谓式昭典宪者也。有司可为之条格，使贵贱有章，上下咸序，著之于令。"①

《南齐书·魏虏列传》载：

城西有祠天坛，立四十九木人，长丈许，白帻、练裙、马尾被，立坛上，常以四月四日杀牛马祭祀，盛陈卤簿，边坛奔驰奏伎为乐。②

少数民族政权入主中原，礼乐制度理念必得"正统"意义的沿袭。虽用乐会掺进本民族所谓"土风"，但从形式上讲一定是要符合制度。《隋书·音乐志》引北齐祖珽言：

魏氏来自云、朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗。至道武帝皇始元年，破慕容宝于中山，获晋乐器，不知采用，皆委弃之。天兴初，吏部郎邓彦海，奏上庙乐，创制宫悬，而钟管不备。乐章既阙，杂以《簸逻回歌》。初用八佾，作《皇始》之舞。至太武帝平河西，得沮渠蒙逊之伎，宾嘉大礼，皆杂用焉。此声所兴，盖苻坚之末，吕光出平西域，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓《秦汉乐》也。③

《资治通鉴》亦云：

魏入中国以来，虽颇用古礼祀天地、宗庙、百神，而犹循其旧俗，所祀胡神甚众。崔浩请存合于祀典者五十七所，其余重复及小神悉罢之。魏主从之。④

---

① 《魏书》卷五《高宗纪》，第122页。
② ［梁］萧子显：《南齐书》卷五七《魏虏》，北京：中华书局，1972年，第985页。
③ ［唐］魏徵：《隋书》卷九，北京：中华书局，1973年，第313页。
④ ［宋］司马光：《资治通鉴》卷一二四，北京：中华书局，1956年，第3906页。

初，魏世祖克统万及姑臧，获雅乐器服工人，并存之。其后累朝无留意者，乐工浸尽，音制多亡。高祖始命有司访民间晓音律者议定雅乐，当时无能知者。然金、石、羽旄之饰，稍壮丽于往时矣。辛亥，诏简置乐官，使修其职；又命中书监高闾参定。①

如此，北魏从不解中朝音乐到逐渐认知中原理念中作为皇权象征的宫悬、八佾，到以胡戎之乐融入《皇始》乐舞。胡汉交融的音乐，吸收了中原传统的意义。这种理念的延续还可见《周书》相关记述：

（北周建德二年）十二月癸巳，集群臣及沙门、道士等，帝升高座，辨释三教先后，以儒教为先，道教为次，佛教为后。②

中土之道教在此时已经相当成熟，虽然炼丹之术并未给统治者带来长生，但在得道成仙之欲望的驱使下，不同时期统治者仍为其推波助澜：

（北魏）太祖好老子之言，诵咏不倦。天兴中，仪曹郎董谧因献服食仙经数十篇。于是置仙人博士，立仙坊，煮炼百药，封西山以供其薪蒸。令死罪者试服之，非其本心，多死无验。太祖犹将修焉。③

虽然在盛乐时期佛教即有传入，但拓跋珪初入平城之时仍是佛道兼顾。鸠摩罗什在晋时所传释教，不能不对北魏产生影响。当“太宗践位，遵太祖之业，亦好黄老，又崇佛法，京邑四方，建立图像，仍令沙门敷导民俗”④。统治者之喜好在佛道间，以礼制为统的状况一直延续。佛道两家由此亦在博弈中。统治者偏好一方，另一方则有劫难，北魏太平真君七年（446）的太武灭佛即是例证：“三月，诏诸州坑沙门，毁诸佛像。”⑤“有司宣告征镇诸军、刺史，诸有佛图、形像

① 《资治通鉴》卷一三七，第4315—4316页。
② ［唐］令狐德棻等：《周书》卷五《武帝纪》，北京：中华书局，1971年，第83页。
③ 《魏书》卷一一四，第3049页。
④ 《魏书》卷一一四，第3030页。
⑤ 《魏书》卷四，第100页。

及胡经，尽皆击破焚烧，沙门无少长悉坑之。”[1]这场浩劫延续数载，直至高宗文成帝复法，方使得佛教在恢复中逐渐进入一个新的高潮：

> 高宗践极，下诏曰：“夫为帝王者，必祗奉明灵，彰显仁道。其能惠著生民，济益群品者，虽在古昔，犹序其风烈。是以《春秋》嘉崇明之礼，祭典载功施之族。况释迦如来功济大千，惠流尘境，等生死者叹其达观，览文义者贵其妙明，助王政之禁律，益仁智之善性，排斥群邪，开演正觉。故前代以来，莫不崇尚，亦我国家常所尊事也……”天下承风，朝不及夕，往时所毁图寺，仍还修矣。佛像经论，皆复得显……是年（452），诏有司为石像，令如帝身。[2]

佛教传播要从核心经文到系列仪轨体现全面受容，培养信众“益仁智之善性”的理念，把握佛教内涵是为根本。与中原有所不同在于，要使得佛教被接受，当然要能够让鲜卑人明了，毕竟统治阶层属于鲜卑族。这种状况在佛教发展过程中客观存在，诸如藏传佛教要以藏语改造，佛教进入韩国、日本也要以当地语言改造一样。所谓“改梵为秦”泛指中国，但佛教要被平城的统治者所钟好，一定要从多方面显现“改梵为鲜卑”的样态。那么，这里所指“改梵为鲜卑”究竟体现在哪些层面，平城时期又有哪些措施对佛教在中土之传播产生了决定性的影响呢？

佛教进入中土的数百年间，在改梵为秦中所谓“金言有译”，从口译到书写于纸质传媒，应以汉字为主，在平城时期的佛教经卷应为汉语。但传教非仅为译经，在平城这种“胡汉杂居”之地，佛经既要被熟悉汉语的民众把握，又要能够被鲜卑人所理解，这就有将佛经与鲜卑语言结合的问题。

从国家意义上来讲，统治者会巧妙地将帝身与佛教联系在一起，上文所引“是年，诏有司为石像，令如帝身”[3]，就反映了统治者造石窟寺的心态，还是要使得佛教为“我”所用，这在某种意义上也是一种改梵为秦：“初，法果每言，太祖明叡好道，即是当今如来，沙门宜应尽礼，遂常致拜。谓人曰：‘能鸿道者人主

① 《魏书》卷一一四，第3035页。
② 《魏书》卷一一四，第3035—3036页。
③ 《魏书》卷一一四，第3036页。

也，我非拜天子，乃是礼佛耳。’”[①]统治者以这样的心态来崇佛礼佛，而僧尼也将礼佛与参拜明君联系起来，如此方有这样的表述。佛教进入中土，我们既要把握华夏文化整体，又要考量不同区域的差异性，特别是作为外来宗教在接受过程中最大限度地为用，北魏时期对佛教的接受与改造应是“改梵为鲜卑”，这还是因为鲜卑与中原之差异。

> 北狄乐皆马上之声，自汉后以为鼓吹，亦军中乐，马上奏之，故隶鼓吹署。后魏乐府初有《北歌》，亦曰《真人歌》，都代时，命宫人朝夕歌之。周、隋始与西凉乐杂奏。至唐存者五十三章，而名可解者六章而已。一曰《慕容可汗》。二曰《吐谷浑》，三曰《部落稽》，四曰《钜鹿公主》，五曰《白净王》，六曰《太子企喻》也。其余辞多可汗之称，盖燕、魏之际鲜卑歌也。隋鼓吹有其曲而不同。贞观中，将军侯贵昌，并州人，世传北歌，诏隶太乐，然译者不能通，岁久不可辨矣。[②]

上述记载反映出这样一个基本事实，即在短短的一两百年间，北朝后魏时期的乐章虽经口传心授还有活态，但其歌辞竟然不为时人所解，这就是鲜卑语与中原话语的差异性所在。这使我想起前些年在内蒙古一座藏传佛教寺庙所见蒙古族僧人用藏语诵经，对念诵的内容自己也不甚了然，所以只能在寺院中以为功课，却无法实现向社会传播教义的情状。

佛教需要传播，一般信众若要把握教义更多靠僧侣口传，还是音声入耳。改梵为鲜卑，这音声之音调和旋律当然要与鲜卑语结合。伎乐供养要用当地“俗乐”——即鲜卑和当地人所承载的区域音乐以供养佛图。这种改梵为鲜卑涵盖了几乎所有层面，学者们对服饰、雕塑风格的区域特征多有探讨，总之，一切都要打上“鲜卑”印记。北朝时期对佛教产生整体影响的举措的确值得辨析，最为要者应是昙曜与魏文成帝和孝文帝之间为了佛教长期发展互动所采取的相关措施，涉及在佛教戒律把握下将西域佛教供养引入中土改梵为鲜卑过程中的新变化。

---

① 《魏书》卷一一四，第3031页。

② ［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》卷二二《礼乐十二》，北京：中华书局，1975年，第479页。

我曾经从音声视角切入探讨了中土佛教“寺院经济一体化”[①]的道路。西域一些信仰佛教的国家属政教合一，国家规定由所在地民众供养寺院，从而保障僧尼在持戒修行前提下为社会提供宗教服务。《大唐西域记》卷五云：

> （羯若鞠阇国曲水城）石精舍南不远，有日天祠。祠南不远，有大自在天祠。并莹青石，俱穷雕刻，规摹度量，同佛精舍。各有千户，充其洒扫。鼓乐弦歌，不舍昼夜。[②]

佛教来到中土，虽然某些统治者对佛教有偏好，但毕竟中土有儒学与道教，所以佛教在这种兴与灭的博弈中艰难前行。就是在魏太武灭佛以及文成帝复佛法的过程中，一个在北魏乃至整个中国佛教史上都有重要贡献的沙门昙曜出场了。他在文成帝和孝文帝时期被封为沙门统，这位高僧总结佛教在中土与社会之矛盾性，要想让僧侣持戒修行必须探寻一条相对独立的道路。由于昙曜的建议为皇帝采纳，佛教在北朝至少有百年相对良性的发展期，在某种意义上也影响了该时段乃至其后相当长时间佛教在中土的整体发展。《魏书·释老志》云：

> 先是，沙门昙曜有操尚，又为恭宗所知礼。佛法之灭，沙门多以余能自效，还俗求见。曜誓欲守死，恭宗亲加劝喻，至于再三，不得已，乃止。密持法服、器物，不暂离身，闻者叹重之。[③]
>
> 初，昙曜以复佛法之明年，自中山被命赴京，值帝出，见于路，御马前衔曜衣，时以为马识善人。帝后奉以师礼。昙曜白帝，于京城西武州塞，凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰奇伟，冠于一世。昙曜奏：平齐户及诸民，有能岁输谷六十斛入僧曹者，即为“僧祇户”，粟为“僧祇粟”，至于俭岁，赈给饥民。又请民犯重罪及官奴以为“佛图户”，以供诸寺扫洒，岁兼营田输粟。高宗并许之。于是僧祇户、粟及寺户，遍于州镇矣。昙曜又与天竺沙门常那邪舍等，译出新经十四部。又有沙门道进、僧

---

① 参见项阳：《北周灭佛后遗症：再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期。
② 《汉文佛经中的音乐史料》，第571页。
③ 《魏书》卷一一四，第3035页。

超、法存等，并有名于时，演唱诸异。①

沙门统昙曜，昔于承明元年，奏凉州军户赵苟子等二百家为僧祇户，立课积粟，拟济饥年，不限道俗，皆以拯施。②

《魏书·释老志》中没有记录昙曜大师来自何地、生卒年月，估计应为外来高僧。他在逆境中能够坚守操尚，从而得到僧侣们的爱戴。大师在文成帝复佛法之后应诏自中山到京，帝奉以师礼，由是开创了平城佛教的新阶段。昙曜深明佛教东来发展过程中的种种艰辛，思考如何健康发展，建言从国家意义上设置这两种人户以为戒律下佛教生存之保障，这就是所谓“寺院经济一体化”的道路。先是将凉州俘虏的“军户”转为僧祇户，进而奏请输谷六十斛入僧曹者为僧祇户，再奏请将罪犯和官奴为佛图户，做佛教戒律约束下僧尼不能为的事情，以保障僧尼持戒修行。这种做法随即遍于州镇，成为全国性制度。依附于寺院而生存的佛图户或寺户，所任职虽说是洒扫，但我们有理由相信在寺院经济一体化保障僧尼持戒修行的情状下，这种人户实际在为寺院提供全方位服务，即他们也承担了实时伎乐供养之类的事务。我们可以从敦煌卷子和破历中把握这一点。虽然敦煌卷子和破历记录的时代在唐、五代，考虑到这些区域距中原较远，北周及唐会昌灭佛可能没有更多波及，因此能够一直延续这种寺院依附人口的样态。

《吐蕃酉年（841）正月沙州乐人奉仙等牒【并荣照判辞】》（P. 3730）

1. 牒：奉仙等，虽沾乐人，八音未辨。常蒙抚恤，频受赏荣。

2. 突课差科，优矜至甚。在身所解，不敢隐欺。自恨德薄

3. 无能，不升（胜）褒荐，数朝惶怖。希其重科，免有悚遗，

4. 却加重赏。奉仙等四人，弟子七人，中心忻喜，贵

5. 荷非常。所赐赏劳，对何司取？请处分。谨牒。

6. 酉年正月　日奉仙等谨牒。

7. 检习博士卿卿、奉仙、君君、荣荣，已上四人，各赏绢

① 《魏书》卷一一四，第3037页。
② 《魏书》卷一一四，第3042页。

8. 一匹；太平已下，弟子七人，各赏布一匹。付倏司，

9. 依老宿商量，断割支给分付。二十日荣照。

作判的荣照，是当时敦煌的最高僧官。“博士”是唐代对技艺人的俗称，“检习”是“教习弟子”之意。由于奉仙等乐人演出成功，僧司特予“优矜”突课、差科。“突课”是地租，“差科”是力役。这一事实，揭示奉仙等人的“正业”，乃是承担突课差科的寺领劳动者，兼业乐人。前揭隋京清禅寺选20名净人“学鼓舞”，“鼓舞”即“乐人”和“音声人”。京寺选取“净人”学“鼓舞”，表明佛寺“乐人”有来自寺领贱口的。吐蕃占领敦煌时期，寺领土地上的主要劳动者是“寺户”。他们向寺院交纳地租，承担力役。奉仙等乐人的身份，大约属于“寺户”贱口。所谓“优矜”，其实是以他们的演奏服务，抵充突课和差科。

敦煌写本中的寺院“音声”，见于唐末五代诸寺《入破历》，即佛寺的支出账簿。如：

某寺，月日不详：“（付）音声麦粟二斗。”（S. 4705）

报恩寺，正月二日：“麦一十石，（付）某音声。”（S. 6064）

某寺，正月一日：“油叁升，梁户局席，赏音声用。”（P. 3490）

另件《某寺面破历》（P. 4542）中，正月有四天、二月有一天，各支出一笔粮，均写作“充与音声”，合计给粟一石七斗、麦七斗。这些所谓“付音声”、“充音声”的支出，时间都在大岁日（夏历正月一日）之际。上件敦煌都司赏乐人奉仙等，也在正月。可见敦煌诸寺及都僧统司“赏”的粮油，都是为新年期间，音声在诸寺及都司演出歌舞给予的奖赏。“梁户”是寺院依附人户之一，供应寺院用油。所谓“梁户局席”，可能指该寺的新年宴席由梁户承办，音声则在宴席之间歌舞助兴。

《唐咸通十四年（873）正月四日某寺常住物一伴交历》（P. 2613），是新旧直岁转年交接时的寺库清点账簿。有一笔账是：“紫檀鼓腔一，在音声。”意为该寺有一付檀木鼓腔（即无皮之鼓身），现在音声之手。《某寺入破历计会》（P. 2040背面）有笔账：“粟一斗，安老富车团，于南沙张音声庄折木用。”车团是专供车役的寺院依附人户，南沙是敦煌一地名。寺院车团到张音声住在的

庄子伐木，可知此庄是寺庄，张某是寺院音声人。①

张弓先生对敦煌卷子和破历中有关寺户和音声人的辨析的确精到。音声人的概念在唐代凸显，寺院音声人属寺院依附人口，既往学界少有探究音声人这个概念实为遗憾。这种作为寺院依附人口的寺户北周时至少在其所辖区域内几至无存。《法苑珠林》有云：

至建德六年（公元577年），东平齐国，又殄前代数百年来公私寺塔，扫地除尽。融刮圣容，焚烧经典。州县佛寺出四十千，尽赐王公。三方释子减三百万，还归编户。②

我在《北周灭佛后遗症》文中引用王仲荦先生的分析，北周三千万人口中寺院及其依附人口占了三百万，以《法苑珠林》所言，这三百万均被还归编户。应该明了，昙曜奏请获批僧祇户和佛图户的寺院依附人口在诸州县延续了上百年，如此保障北朝佛教徒能够在这种寺院经济一体化情状下持戒修行，这种样态应对当时的中土产生广泛影响，这也就是其后隋统一中国之时还能够承继的道理所在（从北齐等地）。在下以为在百年中，北朝这些依附于寺院的人口其实逐渐明确了分工，从而分离出在寺院专事音声供养的音声人群体。这可以实现佛教在西域所具有的实时伎乐供养形态，是解决整体意义上音声供养最佳方式，也为北朝之外的区域提供范式，毕竟解决了佛教在中土音声供养之矛盾。这种用罪民、贱民——寺属音声人群体在寺院服务的模式不仅解决了佛教自身需求，甚至反过来影响了世俗社会。这样讲还在于其后音声人的概念问题。

太常音声人依令婚同百姓。其有杂作婚姻者并准良人。其部曲奴婢有犯本条无正文者，依律各准良人。如与杂户、官户为婚，并同良人，其官户等为婚

① 参见张弓：《汉唐佛寺文化史》，北京：中国社会科学出版社，1997年，第860—862页；项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年，第107—108页。

② 《法苑珠林》卷九七《感应缘》，转引自张焯撰：《云冈石窟编年史》，第165页。

之法仍各正之。①

诸丁夫杂匠在役，及工乐杂户亡者（太常音声人亦同），一日笞三十，十日加一等，罪止徒三年。主司不觉亡者，一人笞二十，五人加一等，罪止杖一百。故纵者，各与同罪。疏议曰：丁谓正役夫，谓杂徭及杂色工匠诸司工乐杂户。注云：太常音声人亦同。丁夫杂匠并据在役逃亡工乐以下在家亡者亦是一日笞三十，十日加一等，罪止徒三年。主司谓监，当主司不觉逃亡者，计人数坐之。一人笞二十，五人加一等。四十一人逃亡即至罪止，杖一百。主司故纵者各与逃亡者同罪。②

太常音声人，谓在太常作乐者。元与工乐不殊，俱是配隶之色，不属州县，唯属太常，义宁以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人。③

唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。④

神龙三年八月敕：太常乐鼓吹散乐音声人，并是诸色供奉，乃祭祀陈设，严警卤簿等用，须有矜恤，宜免征徭杂科。⑤

虽然音声之说在中国典籍中早有涉及，但却不似有唐一代成为全国性一类人的指代。在下以为，“音声”一词在佛教典籍翻译中使用的还是中性的概念。其实社会上的音声现象也不尽为乐的认知，这大概就是此概念能够为社会重新把握的道理。唐代音声人是宫廷和各级地方官府均有之的专业乐人，他们“俱是配隶之色”，承载官方所用的礼乐与俗乐。音声人成为唐代宫廷和各级地方官府如此身份乐人总称，所谓“总号音声人”。从敦煌卷子和破历来看，这音声人涵盖了寺属音声人。也就是说，在中土既有音声理念的把握下，在佛经翻译中高僧大德们相对严密地把握了音声之中性概念，在戒律规范下，在音声的下一层级类分明确，既有僧尼所用音声，又有居士、白衣、白徒所用音声，后一种音声为用在这一时期

① 《唐律疏议》卷一四《户婚》“杂户不得娶良人”条，光绪十七年春钱塘诸可宝刻本。
② 《唐律疏议》卷二八《捕亡》“丁夫杂匠亡”条。
③ 《唐律疏议》卷三《名例三》。
④ 《新唐书》卷二二《礼乐十二》，第477页。
⑤ ［宋］王溥：《唐会要》卷三三《散乐》，北京：中华书局，1955年，第612页。

改由寺户承载。前者将音声用于诵经及以歌赞等形式供养佛图，后者则为俗人所从事伎乐供养之音声行为，即乐的涵义。在北朝改梵为鲜卑的过程中，昙曜为了保证僧尼能够持戒修行而采取“寺院经济一体化”，其后百余载，佛图户——寺户中分离出专事音声供养之伎乐供养的群体，他们将社会上所用的音声音乐形态带入寺院中实时供养，这个群体与其后唐代音声人的贱民身份具有一致性。

我们应该关注这样一个事实，中国以专业、贱民、官属乐人为主体的乐户——乐籍制度也是从北朝开始，在其后延续了一千又数百年对中国音乐文化造成决定性影响。唐代之音声人就是在乐籍的官属乐人。如此一条脉络跃然而出：从北朝佛图户中分项实施，且州县寺院均有存在，在百年间逐渐形成专事音声伎乐供养的贱民团队，这是世俗社会之罪民在寺院服务者。这种为了僧尼持戒修行而专设户籍，在发展中成为一种模式。这个群体从身份上与相同时段所产生的面向官府与社会服务的官属乐人群体是为一类。音声概念在唐代为官方接受的原因很复杂，尚需进一步辨析研讨。但有一点，以宗教与世俗两分的理念来看，当世俗社会中存在礼乐与俗乐类分，这两种用乐显然存在相当差异，如此，将两种用乐统一以音声论更为确切。逞我们的想象，这大概是统治者用音声理念来认定有唐一朝官属职业乐人承载的道理所在。其实，唐代世俗社会体制中之音声人只是一种别样称谓，人户还应归于乐籍。这种对官属乐人以音声人相称的现象存在于唐到五代的数百年间，至宋在官方意义上趋于消解。这种现象真是值得探究。

我在《北周灭佛后遗症》[①]一文中探讨了经历数次灭佛之后，当中原区域的寺院只保留了僧尼而少有依附人口为其持戒修行服务之时，僧尼们为了生存探索另一条路，这就是将音声法事与音声供养合一，在面向世俗社会做法事之时采用世俗之乐器、乐曲，以法器、法曲相称，融入佛教仪式之中，在面向社会服务之时成为布施的手段，在没有寺属音声人在场的情状下寺院实时音声供养全部改由僧尼完成。适者生存，毕竟佛教戒律不变，这也就是我们检索《四库全书》未见“艺僧”、“乐僧”的道理。明明僧尼参与了奏乐，却有实无名，能做不能说，一说便犯戒。以法事、佛事的名义，以音声供养表达更为适宜。当依附于寺院的寺户、奴婢现象逐渐淡化（不是不为，实属统治者不允），当僧尼们缺少经济上的供

① 项阳：《北周灭佛后遗症：再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期。

养，当寺院收入只能维持僧尼生存，当这种音声供养与音声法事合一，却没有世俗群体来专事佛教之音声伎乐供养，佛教戒律在这一层面上有实无名为无奈而权宜的选择。

中原佛教可谓历经磨难，常有所谓外来宗教论出现，不断遭受重击。诸如唐代武德年间傅奕上书攻击佛教：

七年，奕上疏请除去佛教，曰：佛在西域，言妖路远，汉译胡书，恣其假托。故使不忠不孝，削发而揖别君亲；游手游食，易服以逃租赋。演其妖书，述其邪法，伪启三涂，谬张六道，恐吓愚夫，诈欺庸品……至于汉、魏，皆无佛法，君明臣忠，祚长年久。①

会昌灭佛（845），谓“区区西方之教，与我抗衡哉！”，如此“敕祠部检括天下寺及僧尼人数，大凡寺四千六百，兰若四万，僧尼二十六万五百”，“其天下所拆寺四千六百余所，还俗僧尼二十六万五百人，收充两税户，拆招提、兰若四万余所，收膏腴上田数千万顷，收奴婢为两税户十五万人”②。在祠部检括的僧尼全部还俗，寺院皆被拆毁，可谓灭顶之灾。我们看到此间寺院依附人口，寺院经济受到重挫。经历如此折腾，再兴之时，中原佛教少见专门依附群体以为供养，这些寺属音声人的称谓也就趋于消失③。敦煌卷子和破历中还能见到寺属音声人，或许是远离京师的缘故。

音声人称谓在宋代之后不见踪影，但作为一种专业、贱民、官属乐人制度，所谓乐籍者却一直延续到清代。如此说来，佛教传入中土“改梵为鲜卑”（改梵为秦之一种）中由沙门统昙曜在解决矛盾过程中引发的系列反应，所具内涵应深入辨析。

云冈石窟雕塑所见佛教用音声辨析

此次云冈考察与刘勇兄和昆雨兄探讨云冈石窟雕塑中西域乐器缘何而来，确

① ［后晋］刘昫等：《旧唐书》卷七九《傅奕传》，北京：中华书局，1973年，第2715页。

② 《旧唐书》卷一八《武宗纪》，第606页。

③ 这种寺院有奴婢的现象其实延续到金代尚存。《金史》卷九四《襄传》云：“章宗初即政，议罢僧道奴婢。太尉克宁奏曰：‘此盖成俗日久，若遽更之，于人情不安。陛下如恶其数多，宜严立格法，以防滥度，则自少矣。’襄曰：‘出家之人安用仆隶？乞不问从初如何所得，悉放为良。若寺观物力元系奴婢之数推定者，并合除免。’诏从襄言。由是二税户多为良者。”

为有意思的话题。首先应把握佛教自身，其次是应搞清楚云冈石窟性质，再次要考量平城作为魏都的地位、大量西域人士通过官方与民间形式造访此间的意义。

武州塞石窟群是从昙曜到平城之后开凿。昙曜来到平城取代师贤并更名为沙门统，时间为北魏和平元年（460），这是拓跋氏以平城为帝都62年之后的事情。既为帝都，平城经过数十年的建设已是中国北方具有相当实力与影响的国际大都市，商业活动频繁，各国纷纷派使节造访，在这样的背景下，云冈石窟开始了开凿。

> 云冈石窟肇于文成帝和平初年（460—465），终于孝明帝正光年间（520—524），历时64年……云冈石窟蕴含着丰富的佛教艺术内容，乐舞雕刻即是其中的重要题材内容之一。经调查统计，云冈目前尚有22个洞窟雕刻乐器，可辨识者600余件，近30种。
>
> 特别第十二窟是为“极盛”之典范。第十二窟共有乐器雕刻146件，14种。窟顶壁衔接处高浮雕六伎乐，均高1.4米，雕凿之巨，空前绝后。窟内佛教内容集中表现在对释迦成道的庆贺上，这其中隐蕴着深刻的内涵——建立盛世王朝有如佛之成道。窟前室北壁门楣雕刻专门性舞伎群，其中一组舞蹈、伎者举止轻飙，气韵雄放，动作十分连贯，给人以强烈的节奏感。北壁上层天宫伎乐列龛结构宏大，“诸栏楣间，诸女自然执众乐器竞起歌舞”，所雕乐器自西向东为：吹指、齐鼓、排箫、琵琶、横笛、筝、琵琶、筚篥、竖箜篌、卧箜篌、腰鼓、义觜笛、螺、鼓。伎者皆梳高发髻，是汉族形象。

赵昆雨先生对云冈石窟伎乐表现形式的分类如下：天宫伎乐、飞天伎乐、故事图伎乐、化生伎乐、幢倒伎乐、龛楣伎乐。他具体分析了佛教对云冈乐舞雕刻的影响，鲜卑乐舞文化遗风在云冈，少数民族乐舞与中原乐舞的融合，云冈晚期音乐舞蹈风格的走向，以及西凉乐对云冈乐舞雕刻的影响。[①]这些认知体现了他长期关注和研究云冈石窟伎乐雕塑的思想结晶。如此众多音乐雕刻，如此丰富的音乐文化内涵真有继续研讨之必要。厘清伎乐雕刻与佛教文化之关联，是我们首先将佛教戒律作为考量选项的重要原因。

---

① 项阳、陶正刚：《中国音乐文物大系·山西卷》，郑州：大象出版社，2000年，第306页。

作为一种宗教形态，一切违背佛教戒律的行为被视为“非法”应受惩戒。戒律规定僧尼不得动乐，世俗奏乐僧尼不得驻往观听，何以这“神圣”的佛教洞窟中会如此密集展现乐器以及多种乐舞形态呢？承载者何许人？我们看到，并非仅在云冈，克孜尔、伯兹克里克、敦煌、榆林、麦积山、龙门等石窟都有相当数量的乐舞壁画和雕塑。若与佛教戒律相悖，何以于佛教洞窟中存在？在我们看来，最为合理的解释是，洞窟中这些乐舞形态以及乐器统统归于音声伎乐供养，至少在佛教戒律得到严格实施的时段应如此。既然镌刻了可以接受这些供养的尊者之形象，辅以伎乐供养应为顺理成章。那些顶着漫漫风沙来到中土的高僧们带来佛经以及佛教文化整体理念，其所在国的诸种乐器不应在其行囊之中，这些乐器应该是另有传入的途径。

如果我们能够明确佛教戒律，显然不应认定佛教传入时高僧将所在国乐器以及音律理论也一并传入。我们将在佛教戒律的前提下对云冈洞窟中所展现的乐舞、乐器雕塑形象进行宏观把握。我们以为，这乐舞与乐器恰恰是随“世俗间”之交流来到此地，当开凿洞窟之时，在音声伎乐供养理念下，将这些与佛教的氛围有机融为一体。中原与西域交流有战争、礼贡、商旅等多种途径。

当鲜卑拓跋氏从盛乐迁都至平城，在短短的几十年内这里已经成为中国北方重要的政治、经济、文化中心。人口达百万，多国、多地人士纷至沓来。

战争是文化交流的有效手段。北魏时期太武帝征伐河西，将其俘获的乐舞带回帝京。“《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》”。张焯先生据此以为，“北魏平城时代皇家乐舞华戎杂糅，以戎为主”①。《魏书·天象志》载：

> 时间岁讨蠕蠕。是秋（魏太武帝太平真君十年，449）九月，上复自将征之，所捕虏凡百余万矣。②

（公元434年）征战所获的事例很多，不具举。

---

① 张焯：《云冈石窟编年史》，北京：文物出版社，2006年，第46页。

② 《魏书》卷一〇五《天象志三》，第2406页。

礼贡的意义非常重大，特别是一些相对强大政体之间更是不可或阙，且相对频繁。

（太平真君十年，449）秋七月，浮图沙国遣使贡献……十有一月，龟兹、疏勒、破洛那、员阔诸国各遣使朝献。①

（太安元年，445）夏六月壬戌，诏名皇子曰弘，曲赦京城，改年……是月，遮逸国遣使朝贡。……冬十月，波斯、疏勒国并遣使朝贡。②

（皇兴元年，467）九月壬子，高丽、于阗、普岚、粟特国各遣使朝献。③

（皇兴二年，468）春二月癸未，田于西山，亲射虎豹。崔道固及刘彧梁邹戍主、平原太守刘休宾举城降。……夏四月……高丽、库莫奚、契丹、具伏弗、郁羽陵、日连、匹黎尔、叱六手、悉万丹、阿大何、羽真候、于阗、波斯国各遣使朝献。……十有二月……是月，悉万丹等十余国各遣使朝贡。④

（延兴五年，475）夏四月丁丑，龟兹国遣使朝献……秋八月丁卯，高丽、吐谷浑、地豆于诸国遣使朝献。⑤

以上仅引数年记载，其实朝贡、朝献现象一直存在，特别是北魏壮大后更是如此。

至于商旅，亦有带入西域乐器的相关记载："后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业，至孙妙达，尤为北齐高洋所重，常自击胡鼓以和之。"⑥婆罗门是为古印度人的祭祀贵族，掌神权、占卜之事，并非就是佛教中人。或许为破落贵族到中土淘金者也未可知。

以上这几种渠道都可以得到西域之乐舞与乐器。其实，隋之七部伎中西域乐部相当数量都是在南北朝，甚至此前渐入中土者。由于佛教戒律乐舞与乐器不会由僧尼带入，则主要应从魏都的意义上考量。如此，云冈石窟开凿之时这几个先

① 《魏书》卷四《世祖纪下》，第103页。
② 《魏书》卷五《高宗纪》，第114—115页。
③ 《魏书》卷六《显祖纪》，第128页。
④ 《魏书》卷六《显祖纪》，第128页
⑤ 《魏书》卷七《高祖纪上》，第141页。
⑥ 《旧唐书》卷二九《音乐志二》，第1069页。

决条件可以解释西域乐舞与乐器的由来。应该提及的是，相当数量来自西域者多为佛教信众，他们明白作为伎乐供养的道理，这个多种缘由来自西域的群体也会带来原住之地的乐器与乐舞。

遵从佛教戒律仪轨，云冈石窟作为国家开凿的佛教洞窟，定然不会越界。佛教洞窟应该是描绘一个理想的佛国世界，讲述佛教最高层级的佛经故事，受世俗人等供养是佛教宣传的境界，这是诸多佛教洞窟中所见乐伎和乐器的主因。供养之内涵丰富，伎乐音声实时供养，主要在于戒律之规僧尼所不能做由世俗人等所为者。《僧史》卷三《城阇天王》云：

> 帝因敕诸道节度，所在州府于城西北隅，各置天王形象、部从供养。至于佛寺，亦敕别院安置。迄今朔日，州府上香华、食馔，动歌舞，谓之乐天王也。所号毘沙门者，由此天王与于阗国最有因缘，偏多应现于阗国。是毘沙部，故号毘沙门天王，如言于阗国天王也。①

音声伎乐供养人是追随高僧一起来中土的吗？显然不是。这种体现音声伎乐供养意义者不是高僧本人，说不定是自幼受音声伎乐供养熏陶多种身份的西域人士也未可知。既有相关研讨在某种意义上只关注得道高僧自身，而忽略了这种整体意义。

我们注意到，云冈石窟中昙曜五窟所用基本是西域乐器，其后开凿的洞窟则有一定数量的中原乐器与鲜卑乐器融入。这是作为皇家佛教洞窟所展现的示范意义，告知大家西域音声伎乐供养的样态，接下来则显现地方或称区域音乐文化融入的状况。在这样的氛围下，一系列“改梵为鲜卑”的样态持续实施。佛教传播中这种改梵为秦是全方位的，既有佛经译解，改造少不了“此土宫商”融入，这是“就地取材”的意义。拓跋氏家族为使佛教能为鲜卑人所接受，当然要使用鲜卑语以及鲜卑人所用音声。至于供养之乐器及更为广泛意义上的伎乐供养，当然会融入地方特色。作为国际性大都市，更是彰显西域、鲜卑和中原三种文化交织的意义。

---

① 转引自张焯撰：《云冈石窟编年史》，第202页。

音声、音声歌赞供养、音声伎乐供养既已辨清，则不能让高僧们冒犯戒之大不韪。如此说佛教高僧将印度伎乐供养之音声（含乐律理论）传入中土有些立不住。音声入耳，持戒勿听勿视。依当下所见，一般乐工很难讲出系统乐律理论，而史上熟谙乐律理论的苏祇婆显然不是高僧。西域音乐以何种方式进入中土是值得探讨的问题，往佛教上靠有生拉硬扯之嫌。音乐学界既往对于佛教所用音声的探研，不分时段、分层次地辨析，忽视佛教戒律是为根本，如此难对佛教洞窟中乐伎形象以及众多乐器之归属作深层把握，而笼统以佛教音乐相称，这是音乐学界既有对佛教所用音声（涵盖整体意义）研究中的缺失。如此，佛教源自印度，佛教进入中土则将佛教所在国多层次音声一并传入，所有音声都以音乐论，这些理念就会畅行无阻。这是问题的症结所在。我们应该审视自己的学术立论，将自己“所居”建立在沙滩上显然不可靠。既然是研究佛教文化，则应以佛教的整体理念来思考，注意中土佛教使用音声理念的层次和时段，研究者应避免那种笼而统之以“世俗”把握佛教音声存在，虽然当下学界在称谓上已经“约定俗成”，但辨清有益。

佛教进入中土，印度音声形态一概没有进入？这样认知又有从一个极端走向另一个极端之嫌，毕竟早期这些来自天竺以及相近区域的高僧所用诵经音调（梵呗）就是印度和西域的东西。需要辨析的是，高僧更多是将诵经音调带入，但很难系统输入印度乐律理论。既然佛教有戒律，让僧侣们冒天下之大不韪精习不得做、不得捉之乐律理论岂非怪哉！

至此，我们所辨析佛教音声在平城的运用有所明晰，佛教传至异地就要与当地音声形态融合。既然我们明确了佛教戒律不允许僧尼动乐，西域之乐律融入中土音乐文化之渠道就应该考虑他途。说到天竺和龟兹乐部，学界总喜欢将其与佛教相联系。我们说，天竺与龟兹之音声形态非佛教专利。云冈石窟的伎乐图像的确为后世研究提供了相当丰富的学术研究空间，但要对其解读，一定要对历史的多个层面有整体把握，不如此则局限尽显。

本文为国家社科基金艺术学专项课题《中国乐籍制度与传统音乐文化》（12BD034）阶段性成果

2012年7月初稿，9月修订，岁末再修

（原载于《中国音乐》2013年第2期）

中韩学术交流对佛教音乐文化研究的贡献

借中韩建交二十年之际对两国间音乐文化研究与学术交流作一番回顾，的确很有必要。作为文化持续发展的有机组成部分，学术研究不可或阙。音乐文化具有整体性，我们也需要从不同侧面加以把握。以下我将从中国的视角把握佛教音乐文化研究的发展进程。

一、一个契机

中国大陆的改革开放导致全方位地步入正轨，在佛教音乐研究领域近二十年长足进步有目共睹。从20世纪80年代中国开始编纂“十大集成志书”始，特别是在《中国民族民间器乐曲集成》领域，佛教音乐作为专门一类，各省市参与编纂的音乐工作者深入寺庙与民间在音乐本体方面进行活态梳理，由此拉开新一轮佛教音乐研究的序幕。也正是因为新一轮佛教音乐研究起于集成，各地音乐工作者侧重于佛教音乐搜集、整理、挖掘；还是由于集成，对佛教在中土的几大类，诸如汉传佛教、藏传佛教、南传佛教都依其传承之所在区域有相对系统认知。从各省市自治区卷本来看，或多或少、或强或弱都有相当篇幅显现佛教用乐的存在。随着国家“十大集成志书”编委会2010年在人民大会堂召开会议宣告这一重大社会科学项目的完成，中国佛教音乐也的确反映出当下的基本存在。只有将家底厘清方能够有进一步研究之“资本”，也才使得学界对佛教等多种宗教音乐从宏观、整体视野上的认知日渐深入。宗教用乐（或称音声样态）是中国传统音乐文化的有机组成部分。

虽然在集成中也有“综述”和“分述”等理论性把握，但毕竟更多侧重于本体，或称乐曲的辑录，究竟这些乐曲在何种场合、何种仪轨中使用，乐曲与佛教

仪轨有怎样的关联，在佛教中这些音声究竟有怎样的作用，乐曲之来源，是专创还是引用？佛教戒律中不允许用乐，那么，这些与佛教相关、如此多的音声形态何以能够使用，何以会有佛教音乐的表述？佛教在印度时期如何用乐，进入中土之后如何加以改造，当下寺庙中僧侣为用的音声与居家修行的佛教徒用于宣卷中的音声形态有怎样的相通与相异？佛教早晚课诵与放焰口、做法事、水陆道场的用乐源自何处？一系列相关问题都有待更为深层次的认知与辨析。问题的不断提出实际上也显示出中国音乐学界对佛教音乐文化研究的不断深入。

二、学术积累与准备

佛教进入中土在两千余载的发展过程中，有着融入、挫折、发展等多种经历，已成为中国文化的有机组成。佛教中总有音声相伴，无论僧尼朝暮课诵、梵呗、偈赞祝延、水陆法事，乃至世俗人等在寺院中的供养，都离不开音声，音声为佛教中不可或阙。恰恰是在宗教场合以及宗教仪式中的音声使用，促使其形成了自己独特的风格与形式。然而，我们的确应该看到佛教音声在中土使用过程中的演化、形成风格特征后的传衍过程。佛教在中土历经两千余载，其音声有着诸多内涵丰厚的活态形式毋庸置疑。

现代意义上的佛教音声研究应起步于20世纪50年代，以中央音乐学院音乐研究所杨荫浏先生为代表的学术团队对北京智化寺音声的考察，以及到湖南考察传统音乐之时刻意关注佛教用乐的存在①，这是对佛教使用音声的活态把握。由于众所周知的原因，中国大陆对佛教音声的研究一度中断，再次对佛教音声多层面研究应是20世纪80年代之后的事情，这是在中国大陆落实宗教政策的前提之下进行的。在这种背景意义上，中国十大文艺集成志书开始编纂，作为中国器乐曲重要门类的佛教用乐在集成之中得到相对系统的活态梳理，中国佛教音乐文化的研究有新发展。

中国学术界从事佛教音声研究主要有两类学者。一是大学术界中文史与宗教学者，他们在佛教文化整体研究中涉及与佛教音声相关的内容。这个学术群体更多关注佛教在中土的发展历程，又可分为两个层面。第一是研究佛教时涉及佛教音声，

① 参见民族音乐研究所编印：《湖南音乐普查报告》，1958年油印本，中国艺术研究院图书馆藏本。

20世纪稍早有向达、郑振铎、任二北等诸位先生，稍晚则有王仲荦、姜伯勤、张弓诸位先生[①]；第二则是以王小盾与何剑平两位学者为代表专门对佛教典籍中与音乐相关史料做系统性分类梳理工作[②]，他们共同的特征是从历史文献入手，类分相对系统却缺失音声本体的把握。另一类为音乐学界的学者，他们的关注侧重佛教音声本体，这是音乐研究的特色把握。细分则有几个层面：一是梳理佛教音乐文化的历史，二是关注当下佛教音声形态，三是对佛教音声活态把握并与历史形态接通，四是致力于佛教音声在当下社会中的发展，从艺术层面以深化、加工，使之在当下专业音乐领域也有一席之地。应该说，这两个学术群体的研究有互补性，大学术界的相关研究推动了音乐学界佛教音声研究的进步。固然，音声形态自身是音乐学界之外的学者很难把握的，但作为与佛教内涵自身，若不借助文史学界以及宗教学界的相关成果还真是难有实质性的突破。

音乐学界在20世纪末期研究佛教用乐更重音声本体和艺术层面，之后不断拓展研究理念，把握艺术与文化内涵的有机联系。以胡耀先生《佛教与音乐艺术》（1992）为新开端，其后则有韩军《五台山佛教音乐》（1993），尼树仁《中州佛教音乐研究》（1994），田青《中国宗教音乐》（1997），袁静芳《中国佛教京音乐研究》（1997）、《中国汉传佛教音乐》（2004），杨民康《贝叶礼赞》（2003）等系列学术专著的问世。这些著作涵盖了汉传、藏传、南传等多种类型，对中国佛教音乐文化研究的持续发展有着举足轻重的作用。在这些学者中间，最具代表性的当属中国艺术研究院音乐研究所的田青先生和中央音乐学院的袁静芳先生。

田青先生自20世纪80年代初到中国艺术研究院研究生部攻读硕士学位始，便在佛教音乐研究、继而在宗教音乐研究领域投入了巨大的学术精力。特别是在佛教音乐研究领域，他的多篇研究佛教音乐文化的重头文论是在20世纪80年代撰写的，自20世纪90年代以来，田青先生为佛教音乐文化所做的工作有目共睹。首先在上海音乐出版社出版《中国佛乐选萃》，继而为佛教界出版《中国汉传佛教常用唱诵规范谱本》（1995），这也成为中国佛学院的统一教材。除前述《中国宗教音乐》一书外，其《净土天音——田青学术论文集》（山东文艺出版社，2002）尽显

① 参见王仲荦：《魏晋南北朝史》，上海：上海人民出版社，1980年；姜伯勤：《敦煌宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996年；张弓：《汉唐佛寺文化史》，北京：中国社会科学出版社，1997年。

② 王昆吾，何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，成都：巴蜀书社，2002年。

其对佛教音乐文化的整体关注与学术情感。他还主持了一批与佛教音乐研究相关音像出版物的出版，对中国佛教音乐研究起到了引领与推动作用。还应看到，田青致力于多个佛乐团走出寺庙、走向国际的推广。总之，田青先生之于佛教音乐研究从历史到活态乃至推广都做出了极大贡献。

作为“中国民族民间器乐曲集成”的副总主编，中央音乐学院袁静芳教授在对传统器乐文化整体把握的同时，主动择取学界公认有历史渊源“佛乐”传承的北京智化寺对“京音乐”进行个案研究，在学术前辈杨荫浏先生研究的基础上潜心数载以成，这是迄今对于智化寺“京音乐”研究最为全面和深入的把握①。从智化寺“京音乐”研究开始前行，袁静芳先生对于佛教音乐研究投入了巨大精力，成就非凡，特别是在汉传佛教方面尤为精深。她于2003年出版了《中国汉传佛教音乐文化》②。由于袁静芳先生出色的学术研究和杰出的领导能力，中央音乐学院专门成立了“中国佛教音乐文化研究中心”。当下中心最为重要的学术课题是由她主持的国家教育部重点研究项目《中国佛教音乐文化大典》，这个重大课题历经数年酝酿论证，集汉传、藏传、南传于一体，强调系统性、丰富性、研究性、活态性，既有浩繁的文献梳理、研究综论，又借助现代科技将最具代表性的不同类型寺院佛教音声仪式以实录的形式予以保存，这无疑是一项具有开拓性、学术性和大功德意义的系统工程，如静芳先生言，这是“开启了宏伟的佛教艺术长城工程”。

中国音乐学界之于佛教音声所做的学术研究工作在佛教界也产生了很大影响，2010年春在无锡灵山召开的世界佛教大会将佛教音乐作为专门的研讨门类，虽然会议控制规模，但还是集聚了来自中外的14位学者。中国大陆参会者中涵盖了多种佛教音声类型，彰显佛教研究领域对佛教音声的关注。

三、作为学术平台的中韩佛教音乐文化系列研讨会的意义

正是中国在佛教音乐研究领域显现出的团队效应，促成了中韩间以此为研究对象的学术平台的建立，这就是中方以袁静芳先生为首，韩方以权五圣先生为

① 袁静芳：《中国佛教京音乐研究》，台湾：慈济文化出版社，1997年。
② 袁静芳：《中国汉传佛教音乐文化》，北京：中央民族大学出版社，2003年。

首，以佛教音乐为主题的系列研讨会。缘起为中韩两国，实际操作与参与者已延伸至东亚乃至更为广阔的区域。2003年金秋，“第一届中韩佛教音乐学术研讨会”在北京中央音乐学院召开，由此拉开了中韩佛教音乐文化学术交流的大幕。第二届在韩国首尔，第三届在厦门，第四届在韩国马山，第五届在台湾佛光山，第六届又在韩国首尔，系列研讨将佛教音乐文化的研究不断引向深入。这个学术平台在创造良好学术氛围、助力研究的同时，也产生了深远的学术影响。

据粗略统计，六届学术研讨会中国学者的论文接近180篇，这个学术平台给了大家不断深入思考的空间，多位学者的研究具有连续性。论文内容涉及佛教与佛教音声的关系，佛教音声的历史演化，佛教法会仪式仪轨用乐，佛教法器、乐器考辨，佛教的音乐考古，佛教音声术语把握，佛教音声形态本体认知，佛教音声传播演化，佛教用乐的审美观念，中土多种佛教类型流派中音声风格与特色，佛教音声的哲学、文化学意义，等等，所有这些既扩展了佛教音声的研究领域，也为佛教音声研究的系统性奠定了良好基础。这个学术平台对于佛教音声研究真可谓功德无量。

学术研究与交流对于系统整理佛教音乐文化有着极大的促进意义。袁静芳教授主持下的中央音乐学院“中国佛教音乐文化研究中心”在这种系列学术交流中团结与凝聚了中国音乐学界研究佛教音乐的众多学者，“中心”也是一个学术平台，袁静芳先生有这种开门办中心的学术理念与胸怀，在自身具有学术优势的同时又放眼全国。我们看到，参与“中国佛教音乐文化大典”的学者来自北京、山西、西藏、青海、甘肃、云南、福建、四川、辽宁、江苏、内蒙古、河南、河北等省市自治区。恰恰是这种全方位的集团作战，方能够既保证课题的全面、系统性，又能将佛教音乐文化整体展示在世人面前。该中心的另一重要贡献在于佛教音乐文化研究人才的培养与凝聚。我们看到，这些年来，该中心以袁静芳先生和田联韬先生为首，先后培养出了众多以此为研究方向的学术人才并形成团队，诸如杨民康、何云峰、嘉雍群培、包达尔罕、景蔚岗、肖学俊、吴晓萍、傅利民、苗建华、杨秋悦、傅暮蓉、潘国强、陈瑜、崔晓娜、程乾等（我本人也是直接受益者），面向全国则凝聚了凌海成、韩军、林青华、格桑曲杰、陈天国、苏妙筝、孙星群、郝毅、周耘、钟光全、吴学源、杨久盛、薛彦景、多杰仁宗、满当烈、

王小龙、屈大成、袁谨、宋西平、晁元清、杨永兵、乔晴等（原谅多有遗漏）。这些年来结合中国非物质文化遗产保护，中国佛教音乐文化的相关研究呈现全面、深入、持续发展的良好局面，以上众多学者的相关学术著述已经引起学界的广泛关注并得到学术认同。

学术交流最为重要的是将各自研究心得通过这个学术平台得以展示，参与者能够从不同角度得到启迪，如此在学术互动中不断探求新的、交叉性的研究领域，既借鉴不同的学术研究方法，又能够从相关研究中找到不曾关注、却又是有必要把握的学术关键点，形成学术理念用于指导自己的文献梳理、实地考察、学术实践等，作为多次参加该项学术研讨的在下感触尤甚。

我本人对于佛教音乐文化研究原本是因“中国乐籍制度研究”课题必须关注这方面内容①，在《山西乐户研究》中有“乐户与宗教音乐的关系”相关章节，但意在把握整体，只是将佛教中使用音声的相关内容加以关注，并未深究。业师袁静芳先生将我引入“中国民族民间器乐曲集成”总编辑部中参与多卷本的编审，让我更多把握了各地佛教音声的本体样态，继而又引领我参加“中韩佛教音乐文化系列学术研讨会”以及“中国佛教音乐文化大典”的编纂工作（为总副主编之一），如此本人在学术研究中加大了对佛教音声的关注力度。我所采用的是历史人类学研究方法，把握佛教音声的多种功能性意义，在不断实地考察过程中（走向寺院以及观察佛教在民间的仪式性存在）认知其与中国音乐文化大传统的关联，以期发现问题加以研讨。

在对佛教相关文献的研读中，我首先把握佛教自身对音声的认知，然后是佛教传入中土之后“华化”、所谓“改梵为秦”的状况，感受佛教之于印度时期所制定的相关戒律与实际所用音声间的矛盾性，由此入手把握佛教在中土何以破解这些矛盾，以及佛教音声用“此土宫商”与本土音乐形态之关联，认知中国礼乐制度以及乐籍制度下所形成的用乐规范（或称整体一致性）如何与佛教音声产生紧密联系。对于佛教音声的探讨我有8篇文论，多数与中韩佛教音乐文化研讨会这个平台相

① 自20世纪90年代以来的20多年间，我在乐户、乐籍制度研究领域先后承担了两个国家课题，一个是《山西乐户研究》，一个是《中国乐籍制度研究》，并由此引申出中国艺术研究院课题《以乐观礼》。出版相关著作两部，分别是《山西乐户研究》（北京：文物出版社，2001年）与《乐户：中国传统音乐文化的承载者》（日本：解放出版社，2007年），发表相关学术文论数十篇近百万字。

关。分别为《“释俗交响”之初阶——中国早期佛教音乐浅释》(第一届会),《关于音声供养与音声法事》(第三届会),《改梵为秦中学者之宗的曹植》(鱼山梵呗学术研讨会),《北周灭佛后遗症:再论音声供养与音声法事的合一》(第四届会),《佛教、道教与民间音乐相通性的思考》(第五届会),《假如智化寺音声佛事依然存在》(世界佛教论坛),《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》(第六届会),《五台山承继世俗音声的启示》等。近期我在《关于吹歌的思考》一文中对民间宝卷、宣卷、放焰口中所用曲牌与中国传统音乐形态的内在联系进行辨析,在学界产生了一定的学术影响。总之,正是这个学术平台促使我产生了系列思考。

每次学术研讨会双方都会延请一些佛乐团到场,并组织相关实地学术考察,更有住在寺院的体验,这无疑强化了与会学者对佛教所用音声形态的直观把握。正是韩国非物质文化遗产“灵山斋”的展演(有多次观摩)引发了我的相关思考:佛教戒律明确戒乐,而韩国之灵山斋僧人不仅奏乐而且有舞,这是怎样的意义?如此激发我借助《汉文佛经中的音乐史料》以及多种佛教典籍探求辨析,进而结合当下学者相关研究产生了相关感悟,那就是中土佛教在从印度佛教接衍之时严格执行戒律,保障戒律在中土寺院中实施的前提是“寺院经济一体化”,当“北周灭佛”将这种平衡打破,所谓“适者生存”,中土佛教不得已改由僧尼在法事中自行担当音声供养与音声法事,却碍于戒律而有实无名,不能够直呼所谓“艺僧”和“乐僧”。经历了长期若明若暗的发展,终于在明代由永乐皇帝为寺院发放了可以堂而皇之使用主流世俗音声的“通行证”,这就是永乐钦赐寺庙的《世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》。此举具有“划时代意义”。当我们把握住这些也就理解何以韩国与日本佛教界如此自由使用音声以及乐舞,这就是佛教在中土完成了这种“合一”式的改造(隋唐时代)之后继续东传,影响所及,韩国和日本佛教使用世俗音声就变得天经地义。我们对于佛教音声的研究还在继续,不仅是我本人,近期我的博士研究生研究课题为《佛教音声为用论》,就是在既有研究基础上的前行。

四、佛教音乐文化研究的发展趋势

中韩间学术平台之建立的确是对学术研究的极大促进(不仅限于佛教音声,

还有多种专题研讨，我本人也从中受益良多），当然，我们不能够满足于现状，还应继续拓宽学术视野。在下以为，音乐学界的相关研究必须与大学术界（文史学界、社会学界、文化人类学界以及宗教学界）接通，而不能过于强调音乐的特殊性，相对封闭地进行学术研讨，许多学术认知其实就是在这种多学科的学术碰撞中产生（我应邀参与中国文史学、文化人类学、民俗学界的多种学术研讨感触尤深①）。文史与宗教学界亦应对音乐学界的学术成果加以重视，打破学科间的壁垒方能够有真正意义上的学术进步。当然，这需要音乐学界的学者走出去与大学术界主动沟通，或称其学术研究应引发学术界的关注。北京大学曾经召开以佛教供养为主题的学术研讨会，多种供养俱有，唯独缺失对音声供养的把握，不能不说是一种遗憾。

我们尽可以将佛教之用乐作为艺术来认知，以彰显音声供养的意义，毕竟这是将世间美好之音声形态敬献在佛祖面前。但我们亦应考量佛教音声的多种功能性内涵，注意把握佛教所用音声在佛教仪式、仪轨中，特别作为音声法事的意义，将佛教音声为用进行深层次辨析，把握其本体形态与社会音乐文化的广泛联系。这是从更为宏观的视角认知佛教音声之所在的道理。如何拓展佛教音声研究的学术领域和学术视野，是摆在我们面前不可回避的重要问题，只有调整学术理念，不断思考，方能将佛教音声研究引向更深层次。

作为一种博大精深的宗教，佛教具有独立性，但佛教音声并非孤立、封闭的存在，佛教与社会密切关联，佛教所用音声势必与社会多种音乐形态有密切关系，需要辨析佛教音声形态究竟在哪些层面上受到社会主流音乐文化之影响，又是在哪些层面上对社会音乐文化产生影响。我们需要深入寺院和民间，从个案入手进行把握，但我们亦需要调整知识结构、拓展知识面，如此方能够有更为宏观的视野，也只有具备了宏观视野，对个案研究方能真正深入，从而推动佛教音声艺术乃至佛教音乐文化研究的新发展。

2012年5月，参加首尔“韩中建交20周年音乐学学术研讨会”论文

① 近期参与的学术研讨会有“中国地方社会仪式比较研究”、“中国地方社会研究新路径学术研讨会”、“乐府学学术研讨会”以及“东岳庙国际论坛”等。

中土音声人理念的存在与消解

乐在中国是一个很有意思的话题。三千年前的中国先民对乐认知是以音声为主导、涵盖形体动作和相应乐器舞具、“歌舞乐三位一体”、艺术化表达人类情感的技艺形态。中国人将其称之为乐（《礼记·乐记》中有精到阐释），显然注意到乐作为音声主导的高级表现形式具有稍纵即逝的时空特性，这种形态被认定为表达情感不可或阙。周人认定这音声有层级，乐是音声的技艺性表达，若不把握技艺性则不可以乐认知。由音声而及乐，但仅为音声却难以为乐，《周礼》春官属下大司乐所辖为乐，而鼓人等所掌所教四金、六鼓却归于地官（以音声定位），就是这个道理。

《周礼》载：“鼓人，掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。教为鼓而辨其声用。以雷鼓鼓神祀，以灵鼓鼓社祭，以路鼓鼓鬼享，以鼖鼓鼓军事，以鼛鼓鼓役事，以晋鼓鼓金奏。以金錞和鼓，以金镯节鼓，以金铙止鼓，以金铎通鼓。凡祭祀百物之神，鼓兵舞帗舞者。凡军旅，夜鼓鼜，军动则鼓其众，田役亦如之。救日月则诏王鼓，大丧则诏大仆鼓。”[①]由地官属下大司徒掌管的鼓人掌教多种鼓和金属音声之器，在周人看来不完全是乐的范畴。这音声可用以节声乐，亦可独立用于祭祀和军旅，具有响器和信号功能，讲“辨其声用”，这是鼓人在诸州设有教授、并以音声论的道理所在。多种鼓与錞、镯、铙、铎有较强独立性的应用，在乐队中更多用于祭祀——礼制仪式，并非仅在宫廷中教授。我们把握音声在中国周代固有的认知，既显现与乐区隔，亦是为了与佛教之音声相比较。在某种意义上，佛教音声与乐的理念与中土既相合亦相异。

---

① 《周礼注疏》卷一二，文渊阁《四库全书》本。

缘何有白衣、白徒

佛教源自天竺，作为宗教总要订立一系列规矩以别于世俗，却难以割断与世俗的关联。佛教使用音声概念主要是为了与世俗之乐有所区隔。佛教的传承与传播当然要以音声为媒介和工具（经卷的纸质文本尚不能构成完整的宗教意义，仪式与音声是为必需），如果仅为语言表达不会有太多问题，关键是音声除了语言表达外，还借助世俗社会多种具有旋律且有技巧的音声，进而成为佛教为用的吟诵、经咒、偈赞、祝延、声明、回向等特定形态，这些音声具有技艺化且成“式”表达，这是世俗音声技艺佛教为用。依佛教戒律，虽然这些技艺在不同场合用于传承佛经和做法事的需要，甚至有些带有技艺性的音声形态就是佛教僧侣在吟诵佛经中创造，诸如藏传佛教诵经中的“海潮音”等，然而却将其更多认定为工具，不可称其为乐。这是佛教天竺时期以及进入中土之后的汉唐阶段的情形。乐更多为世俗人创造并承载，不能将世俗称之为乐的歌舞形态以佛教僧尼为用，如此便是犯戒，必受“突吉罗”、“波逸提”之类的惩戒。

那么，天竺时期和汉唐时期寺院中是否有乐呢？答案是肯定的。这是因为信奉佛教的世俗人等进入寺院，对“应起塔”菩萨和高僧大德实施供养，所谓伎乐供养也。在政教合一的西域国度是信奉佛教的社会需要，直到中土大唐阶段这种佛教戒律的相关规定依旧存在。如此，佛教将所有由僧尼为吟诵佛经和佛事中为用的音调以音声称之，而将进入寺院由俗人礼佛为用的伎乐音声称为乐。《大唐西域记》卷五云：

> （羯若鞠阇国曲水城）石精舍南不远，有日天祠。祠南不远，有大自在天祠。并莹青石，俱穷雕刻，规摹度量，同佛精舍。各有千户，充其洒扫。鼓乐弦歌，不舍昼夜。①

鼓乐弦歌和洒扫等事都由这一千户俗人为之。每一千户供养一座寺院，寺院成为这一千户的精神家园，如此方有“白衣”、“白徒”等为寺院伎乐音声服务的职业人群。《弥沙塞和醯五分律》卷二十：诸比丘便自歌舞以供养塔，诸白衣讥呵

① 王昆吾、何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，成都：巴蜀书社，2002年，第571页。

言：‘白衣歌舞，沙门释子亦复如是，与我何异？’诸比丘以是白佛。佛言：‘比丘不应自歌舞供养塔，听使人为之，听比丘自赞叹佛华香幡盖供养于塔。’”①音声入耳，俗人在寺院中歌舞供养僧尼不可能充耳不闻，但却绝对不可自己去以歌舞形态供养，只能以赞叹为之，否则便会受到戒律惩处。这在经卷中多有表述，对此应整体把握。

佛教入中土之后出现寺属音声人群体

佛教入中土，在传播意义上必借助音声，这涵盖吟诵佛经和围绕佛事多种规范下的音声行为，但作为语言的音声，因天竺与中土的语言不同自难以相通，教义传播也受到阻碍，如此需“改梵为秦”。即便像鸠摩罗什那样的高僧大德亦有在凉州停留十数载学习汉语的经历，否则难以转换。需明确，天竺语为梵语，天竺人将歌唱的音调称为呗，佛教在这里生发，当然要以天竺语言配上天竺之音调为用。僧侣将佛教传至中土，这梵呗反而成为佛教专用语，这一点值得辨析，我们不能说天竺之语言与音调都属佛教。进而需要明确，佛教进入异域，须以当地语言和相应音调以传，否则难将教义明示，在早期阶段更多以口传时尤甚。进入中土从整体而言谓“改梵为秦”、“改梵为汉”、“改梵为晋”。我对平城时期的佛教做过一点辨析，提出“改梵为鲜卑”的认知②。当佛教自中土传入日本，更是会有“改梵为倭”甚至“改秦（唐）为倭”的举措，这是围绕佛教传播的整体意义。

佛教入中土其初始阶段更多是高僧大德借助音声以传。在这种意义上，对佛经吟诵需要改梵为秦，前面所述的偈赞、祝延、经咒等带有旋律音调技艺者同样也需改梵为秦，这一点，时人表述明确。我们先来看吟诵佛经的改梵为秦：

> 自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。③

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第221页。
② 参见项阳：《佛教戒律下的音声理念》，《中国音乐》2013年第2期，第1—10页。
③ 《高僧传》卷一三，第507页。

如若仅借助纸质文本的译经，断不会有这样的感受。须吟诵之时方现如此差异。所谓“梵响无授”，其实是因语言障碍和差异不能用天竺之音调以咏，矛盾必须解决。

“天竺国俗，甚重文制，其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德，见佛之仪，以歌叹为贵，经中偈颂，皆其式也。但改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊隔文体。有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕哕也。”①

天竺国俗之宫商体韵入弦为善，歌叹为贵，这当然不是指佛教意义，但佛教生发于此，则势必要从社会上汲取。天竺国将世俗音声之宫商体韵以及歌叹引入佛教为用，并已成式。这种样态进入中土则改梵为秦是为必须，这涵盖成式的诵经和偈颂。直接拿来为用由于语言差异“失其藻蔚”“乃令呕秽”，这是改梵为秦之时的难点。如何解决，慧皎讲得透彻：

爰至安清、支谶、康会、竺护等，并异世一时，继踵弘赞。然夷夏不同，音韵殊隔，自非精括诂训，领会良难。属有支谦、聂承远、竺佛念、释宝云、竺叔兰、无罗叉等，并妙善梵汉之音，故能尽翻译之致。一言三复，词旨分明，然后更用此土宫商，饰以成制。论云：“随方俗语，能示正义，于正义中，置随义语。盖斯谓也。”②

这些高僧大德传教，受“音韵殊隔”之限，只有经过努力“妙善梵汉之音”者方可借用“此土宫商”为之。由僧尼承载的此土宫商不能以乐认知，但用“此土宫商”是为必须，这是将音调为工具。我们不能说僧尼承载的是乐，毕竟戒律高悬。然而，寺院中本有用于供养的伎乐，这是佛教整体意义所需。进入中土之后寺院伎乐供养由谁承载、又该怎样实施，问题尽显。在政教合一的国度伎乐供养本由白衣、白徒群体承担，这是维系佛教尊严的必须。进入中土佛教为保持这种样态也有应对，诸如北朝平城阶段昙曜大和尚向皇帝提出使用僧祇户和佛图户以保证僧尼持戒修行，这其中应涵盖专门从事音声伎乐供养的职业群体③，洛阳

① 《汉文佛经中的音乐史料》，第588—589页。

② 《高僧传》卷三，第141页。

③ （公元469年）“初昙曜以复佛法之明年，自中山被命赴京，值帝出，见于路，御马前衔曜衣，时以为马识善人。帝后奉以师礼。昙曜白帝，于京城西武州塞，凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰奇伟，冠于一世。昙曜奏：平齐户及诸民，有能岁输谷六十斛入僧曹者，即为“僧祇户”，粟为“僧祇粟”，至于俭岁，赈给饥民。又请民犯重罪及官奴以为“佛图户”，以供诸寺扫洒，岁兼营田输粟。高宗并许之。于是僧祇户、粟及寺户，遍于州镇矣。昙曜又与天竺沙门常那邪舍等，译出新经十四部。又有沙门道进、僧超、法存等，并有名于时，演唱诸异。”转引自张焯：《云冈石窟编年史》，北京：文物出版社，2006年，第106页。

时期寺院伎乐音声供养“丝竹杂伎皆由旨给”①，这是国家意义上维护佛教戒律所采取的措施，这些措施对其后的唐代音乐文化产生了实质性影响。

若不是20世纪初在敦煌藏经洞中发现经卷和破历，我们也许难以把握敦煌寺院有寺庄和寺属音声人群体，姜伯勤先生由此认定直到五代时期此地寺院依旧属于律寺②。作为寺庄，这些寺院依附人口涵盖事项相当广泛，应是为了佛教在中土由于戒律僧尼所不能为者而设，并以净人身份定位。《释氏要览》卷下“净人”条“谓为僧作净，免僧有过，故名净人”③。圣凯先生认为：净人的出现来自于比丘持戒与现实生活之间的矛盾④。依照戒律，这伎乐音声不能由僧尼担当，净人是佛教维护戒律尊严而设的群体存在，服务于寺院的寺属音声人应属净人之列，却是专有称谓。如此，这西域的白衣、白徒与进入中土后净人类下的寺属音声人有承继关系，概因戒律而设。

佛教音声概念对唐代国家用乐理念的影响

如前所论，中土音声理念分出层次，也把握乐的类分。音声作为人们交流的语言、语言音调变化的技艺表达，亦对一些可发出声响的器物定位，诸如前面所云鼓与金之器；还要从用乐类型考量。非仪式为用的俗乐直接用乐以定毫无问题，关键是仪式为用的礼乐类型。依照功能性意义我将礼器分为有声礼器和无声礼器两大类型⑤。诸如鼎、豆、簠、鬲、斝、簋等属于无声礼器，而钟、鼓、铙、铎、镛、钲等属有声礼器，其实中土佛教之木鱼、引磬以法器相称者应属此类。就有声礼器而言，它们既可作为信号，亦可独立应节，还可用以节声乐，融入乐之中。有些独立性较强，而有些更多进入组合为乐的存在。作为独立性存在发出音响难说具乐的意义，但融入或与声乐组合、器乐组合之后便会成为乐的有机构成。

礼乐在中土是以人们情感的仪式性诉求为用，难说仅为审美与欣赏，其实有

---

① “石桥南道有景兴尼寺，亦阉官等所共立也。有金像辇，去地三尺施宝盖，四面垂金铃七宝珠，飞天伎乐望之云表，作工甚精难，可扬推像出之日常诏羽林一百人举此像。丝竹杂伎皆由旨给”。[北魏] 杨衒之：《洛阳伽蓝记校释》卷二，周祖谟校释，北京：中华书局，1963年，第79—80页。

② 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996年，第512页。

③ [宋] 道诚：《释氏要览》卷下，《大正藏》卷五四，303b。

④ 圣凯：《论中国佛教对生产作务态度的转变》，《法音》2000年第8期，第24页。

⑤ 参见项阳：《重器把握，合礼演化：从金石乐悬到本品鼓吹》，《中国音乐》2011年第3期。

烘托仪式气氛的意义。所以，乐之音声涵盖了仪式为用和非仪式为用两种形态，如此造成有唐一代综合中土自身和佛教理念采用音声人来定位官属乐人。唐代太常音声人虽然是对官属专业乐人的总称，礼乐与俗乐同在，但在国家意义上却首重太常仪式为用。

太常音声人依令婚同百姓。其有杂作婚姻者并准良人。其部曲奴婢有犯本条无正文者，依律各准良人。如与杂户、官户为婚，并同良人，其官户等为婚之法仍各正之。①

太常音声人，谓在太常作乐者。元与工乐不殊，俱是配隶之色，不属州县，唯属太常，义宁以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人。②

义宁（617—618），是隋末年号，可见这音声人是隋定称谓，并延续至唐代为用，在唐代已经在州县附贯，是从宫廷到地方官府均有存在的一群。唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人③。

唐代将太常寺属下职业乐人统称为“音声人”，并称这是盛唐景象。太常寺是主礼的机构，其下太乐署和鼓吹署侧重实施礼乐教习和服务于礼制仪式为用。两个乐署所辖乐人并非都是在宫廷执事，应涵盖在州县应差者，所谓“太常上下”是也。李正宇先生辨析敦煌卷子“P.3882《□元清邈真赞》将归义军乐营称为‘太常乐部’，P.2569背《驱傩儿郎伟（1）》也有‘太常抚（拂）道向前’之句，知乐营必有太常礼仪雅乐设置”④。李先生这里将乐营中用乐以雅乐论尚可辨析，雅乐属“华夏正声”的乐队组合样态，无论文献还是出土图像类在隋唐时代难有地方官府为用者。但太常用乐并非只是雅乐，鼓吹乐乃至多部伎都在麾下，可见地方官府甚至军旅中用乐与太常相通，这是敦煌卷子中大量记载音声人并讲

① 《唐律疏议》卷一四《户婚》“杂户不得娶良人”条，光绪十七年春钱塘诸可宝刻本。
② 《唐律疏议》卷三《名例三》。
③ ［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》卷二二《礼乐十二》，北京：中华书局，1975年，第477页。
④ 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页。

归属太常的道理。太常寺这两个乐署都有教授职能，乐人们在学成之后非都留京师为用，有相当数量会回到地方官府和军旅应差，毕竟依制地方官府也需要多种礼制仪式用乐，其乐有制度规定性，这些乐须由乐人活态承载，这也就是我将其定名为“轮值轮训制”[①]的意义。官属乐人们将宫中太常所学带到地方或官府或军旅为用，地方文献将其官属乐人承载直言归属太常，这是义宁之后音声人可在地方附贯的意义，音声人遍及全国。

《唐六典》卷四云：“（若僧尼）作音乐、博戏，毁骂三纲、凌突长宿者，皆苦役也。”[②]可见国家制定法律已经充分考虑了佛教戒律，这大概是唐代设置僧司管理涵盖寺属音声人之寺属净人的道理，敦煌破历中有寺庄称谓也在于此。是否可以这样理解，恰恰由于佛教这种音声理念与国家用乐的理念暗合，隋唐时期便从国家意义上采用音声人的称谓来定位太常礼俗为用的官属乐人群体。

音声人概念与寺属音声人群体消解的动因

很有意思的是，唐典明确在数百年间国家用乐以及寺院中都使用的音声人概念，宋代却不再延续。这种变化值得辨析。

从东汉到隋唐，佛教在中土经历了初阶到繁盛的过程，然而，其间却有多次不堪的“灾变”，这就是出于多种因素在国家意义上的灭佛行为。这一点学界多有论述，我们应把握这种灭佛行为对佛教戒律实施产生了怎样的影响，或称佛教戒律是否在中土发展过程中一直得到严格意义上的固守。

我在《北周灭佛后遗症》[③]一文中借助王仲荦先生的研究[④]探讨了北周到隋代寺院及其依附人口因灭佛所产生的巨大反差，亦把握唐代会昌灭佛的状况。所谓“适者生存”，佛教面对困境不得不进行自身调整，促成音声供养与音声法事的合一。这特别反映在佛教面向社会需求所行法事的层面，诸如放焰口、水陆法事等，当世俗的乐器在佛事中以“法器”（有声）相称，当仪式中为用的音调以“法曲”相称，更重要的是这些都由僧尼而非由音声人承载之时，则会逐渐改变既有

---

① 项阳：《轮值轮训制：中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期，第11—20页。
② ［唐］李林甫：《唐六典》卷四，北京：中华书局，2005年，第126页。
③ 项阳：《北周灭佛后遗症：再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期，第72—83页。
④ 王仲荦：《魏晋南北朝史》，上海：上海人民出版社，1980年。

的理念。依在下看来，成书于8世纪上半叶的《唐六典》出于对佛教戒律整体认知，形成以僧司为管理模式的寺属音声人规范，但随着佛教越来越本土化，加之数次灭佛，佛教逐渐产生某些适应性举措，由僧尼直接参与面向社会的音声佛事，这成为佛教生存的有效手段，久而久之模糊了伎乐供养和音声佛事的界限。加之寺庄净人的消解（在下以为，敦煌在五代时期依旧有寺庄存在，一是由于制度层面在此地的延续，二是距政教合一的西域诸国较近，故既有政策相对稳定），寺院已经不如此，那么，世俗社会也会淡化这种观念。这大概是宋代以降从国家意义上不再将太常乐人以音声人相称、寺院也不再有寺属音声人存在的重要原因。

佛教也好，中国礼乐制度也罢，音声以功能性为用是客观存在，关键在于学界以怎样的理念去认知与把握。在下以为，隋唐时期以音声人来认知太常寺属下两个乐署所辖官属乐人（从敦煌破历看，太常音声的概念不仅限于宫廷，地方上的官属乐人亦以太常音声人认知），主要还是在中土既有音声理念下受到来自佛教音声僧尼与世俗两分的影响，即由戒律约束僧尼音声为用和世俗人等到寺院供养菩萨的伎乐供养音声。僧尼所用音声以工具论，是为了佛事和传播的需要，而佛教法事有音声存在是要与仪式相须为用。这种用乐理念也许与中土乐文化中之礼乐与俗乐观念相合，如此才会出现隋唐时代运用音声人来定位太常用乐的现象。

宋代有了改变。佛教用音声这种两分的前提被消解，寺院依附人口的专业音声人现象由于僧尼参与面向世俗社会服务的仪式奏乐而不存。换言之，佛教规定修行所用音声的情状没有改变，僧侣依旧做法事，有早晚课，但面向社会服务的仪式用乐则由僧尼自身承载，这改变了以往非由寺属音声人群体不能为用的状况，淡化或称模糊了音声与乐的层次区隔，我们有理由相信在其时佛教界是为了生存而有意为之。当音声与乐在佛教自身模糊了差异，则会对佛教自身和世俗社会都产生实质性影响。经历了唐代这种音声供养与音声法事的合一，僧尼均可担当，二者已不成泾渭，再由寺院专养依附生存的音声人群体已无必要，音声人概念退出历史舞台实属必然。依在下看来，由于佛教戒律，这个阶段虽然已经由僧尼将两种音声供养合一，却是“有实无名”，只能做不能说，否则为犯戒之举，这便是明明寺院已经有僧尼奏乐的事实，却不能够出现所谓“乐僧”和“艺僧”称谓的道理。又经历了数百年之汉化，当明代永乐皇帝将世俗由官属乐人承载的三

百多个南北曲曲牌赐予寺院为用，冠以《世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，用“名经”形式颁发全国，这是国家为寺院使用世俗之乐发放“通行证”的举动，导致佛教所用音声理念的重大变化。我们看到，五台山佛光寺中唐代经幢上奏乐的形象为俗人，这是“供养塔”的伎乐人行为，而明代正德年间壁画中奏乐者皆为僧侣，是为明证①。如若不将佛教音声在天竺与入中土后的演化过程进行梳理，仅以当下把握，似乎佛教中僧尼为用音声从来都以乐论，然而，当我们回到历史语境之中，或称用历史人类学和发生学理念进行回溯，便会较为清晰地把握佛教在天竺时期以及入中土的两千年间音声与乐的观念上究竟产生了怎样的演化，并可以看出这样的用乐理念与中国用乐传统在哪些历史阶段产生了交集。

我在十数年间对佛教音声演化过程进行综合研讨②的基础上为博士研究生孙云设计了《佛教音声为用论》选题③。她的工作单位在五台山脚下，便于实地考察，她将佛教天竺时期和进入中土之后依佛教戒律所用音声的历史脉络进行了较为完整意义上的梳理与解读。由于把握住戒律这个关键点，对佛教音声与乐的梳理非常有意义，由此可见佛教音声理念在中土的变化。所谓僧祇户、佛图户、寺属音声人在中土因佛教戒律而存，因戒律松弛而解，当然还有佛教进入中土多年汉化过程中较为复杂的社会动因。其标志在于依戒律佛教音声两分，一是用于僧尼修行和音声供养，二是由世俗人等在寺院中实施伎乐音声供养。由于统治者在某些时段对佛教的“不恭”，寺院服务的净人群体逐渐消解；由于社会有依佛教理念超度和各种佛事的诉求，僧尼将音声佛事和原本由音声人承载的伎乐供养为用曲目合二为一，服务于社会人群的放焰口和水陆道场，如此导致寺院不再以僧尼音声供养和世俗伎乐供养类分。虽然社会依旧有居士和世俗人等为寺院实施伎乐供养，却不再依附寺院生存，僧尼动乐现实存在。依附寺院之音声人群体的消解

---

① 参见项阳，陶正刚：《中国音乐文物大系·山西卷》，郑州：大象出版社，2000年。

② 主要有以下几篇：《释俗交响之初阶：中国早期佛教音乐浅释》，《文艺研究》2003年第5期，第76—86页；《关于音声供养与音声法事》，《中国音乐》2006年第4期，第13—22页；《改梵为秦中学者之宗的曹植》，《天津音乐学院学报》2007年第1期，第37—40页；《北周灭佛后遗症：再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期，第72—83页；《五台山用俗乐音声的启示》，《佛教文化》2008年第4期，第97—101页；《佛教、道教与民间班社用乐相通性的思考》，《天津音乐学院学报》2009年第1期，第1—6页；《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期，第16—24页；《假如智化寺音声佛事依然存在》，《世界佛教论坛·佛教音乐文化的抢救保护与创新发展》（无锡2009，第89—92页）；《佛教戒律下的音声理念》，《中国音乐》2013年第2期，第1—10页。

③ 孙云：《佛教音声为用论》，中国艺术研究院研究生院2013届博士学位论文。相关论述已经陆续发表于多种学术期刊。

或出无奈，但宋代以降不再有群体性存在是客观事实。我们看到，作为佛教生发之地的印度，佛教在后世已经不再为国教，难以其延续性作参照系，而中土佛教音声为用确有这样的转型过程。佛教音声理念在中土唐宋时期属“适者生存”的演化。

音声为周代中土固有概念，中土寺属音声人在隋唐间因佛教戒律以及国家规定性而存在。唐代国家太常音声人显受佛教影响为称，彰显国家律法在制定之时统治者对佛教的青睐。在其后中土佛教发展过程中，由于受到生存影响而求变，寺院中存在的多种音声形态（涵盖面向社会为用者）渐由僧尼独立担当之时，所谓依附寺院生存堪当此任的世俗人口渐趋消解，寺属音声人已无“存在意义”，社会之官属乐人也不再以音声人加以认知，而多以乐定位。佛教界、史学界乃至音乐学界应对这个演化过程有足够的关注，对其“讲清楚”。当下寺院中僧尼对音声多以佛教音乐论，倘以戒律比照该如何解释这种现象呢？既然佛教自身已如此，当下学界将佛教中的音声行为以乐认知似无不妥，毕竟中土僧尼“动乐”也有千年，似乎佛教音乐为称已是“约定俗成”，但在下以为还是应将佛教的天竺时期、进入中土后的音声与乐之理念演化过程讲清楚，毕竟佛教受戒律约束以及相关音声的戒律松弛后有这样的过程，否则只以当下论便缺失了研究意义，也难以解释历史发展过程中的诸种现象。如此辨析还是为了更好地把握中土佛教乃至佛教发展的整体意义，这当然也会涉及中国音乐文化在隋唐时期有太常音声人称谓的特定现象。

2016年盛夏初稿，深秋修订

（原载于《黄钟》2017年第1期）

宗教信仰的“痴迷者”与木卡姆之关系①

2013年6月下旬，我到乌鲁木齐参加“中国艺术研究院文化援疆科研基地挂牌仪式暨培训班”的授课。此间我在新疆师范大学音乐学院院长张欢先生办公室的电脑中看到了刘湘晨先生影视人类学作品《阿希克——最后的游吟》并得以复录。我与刘湘晨先生有过一段短暂的接触。那是在2004年，文化部将新疆木卡姆艺术确定为向联合国教科文组织申报的人类口头与非物质文化遗产代表作项目，作为中国艺术研究院委派的申报书文本修订组成员，我曾与湘晨先生相处数月②。对于维吾尔木卡姆艺术，我是一个“局外人”，参与申报文本和相关音视频版本的修订是职务行为。当时看到以湘晨先生为主拍摄的木卡姆专题片便感到震撼。我有过数次新疆考察的经历，但多为走马观花，难以深入。通过专题片进行学习不失为一途，学习之后有悟读亦有误读，但有谈一点学习体会的冲动。

认知阿希克

阿希克，在新疆地区据称是伊斯兰教苏菲派中因信仰可舍弃一切的人，湘晨先生以“痴迷者”相称，并将阿希克认定“是维吾尔木卡姆最重要的民间流传方式和传承人”。湘晨先生将目光对准阿希克这个群体，看重其与维吾尔木卡姆之间的内在关联。有一种认知称这个群体是“以乞讨为业的流浪汉”，这显然有些偏狭。片中统计痴迷者群体所涉的职业有铁匠、乞丐、隐修、剃头匠、掘墓人、小商贩等，显然不限于乞丐群体。是伊斯兰教信仰的力量使这个群体“痴迷”，或称超出了当地一般具有信仰的人群所达到的宗教认同度。对信仰痴迷，又掌握一定

---

① 本文为国家社科基金艺术学专项课题《中国乐籍制度与传统音乐文化》（12BD034）阶段性成果。

② “新疆维吾尔木卡姆艺术”文本和视频申报修订小组成员，中国艺术研究院有张振涛、秦序、项阳，新疆方面有李季莲、周吉、刘湘晨、马迎胜。

音声技艺，是这个群体的共性所在。湘晨先生将这个群体定位为维吾尔木卡姆最重要的民间传承人，这既相对于历史也侧重于当下。木卡姆这种艺术形态其存在与传承应该有官方和民间两种方式，两者互为补充。官方形式在于当地王府与各级官府为用，所谓民间方式涉及社会生活各个层面，但最为要者还是由于宗教和礼俗的力量。历史上应该是官方与民间方式同时存在，我们更看重民间传承还在于当官府不再，木卡姆所以能传承到当下，依靠的就是民间传承方式和宗教的力量。更进一步讲，即便官府存在之时，这种民间方式也相当重要，这还是因为木卡姆与宗教和民间礼俗之间的依附关系，成为多种与宗教和礼俗仪式的不可或阙，并为民众所认同，如此使得这种须活态传承的“艺术样态”有广阔的存在空间。

湘晨先生将对阿希克的关注选定在南疆地区的英吉沙、莎车、叶城、和田、疏勒、民丰等地，这是维吾尔族聚居区域，具有典型性意义。换言之，在这样的区域族群中具有相对稳定的亲缘、地缘、血缘关系，有稳定的民族和宗教关系，如此可相对清晰地把握区域文化意义。湘晨先生的团队在这个区域中对阿希克群体进行了长时间深入追踪，由痴迷者切入，这种学术性很强的片子引发思考的问题实在太多。由阿希克群体承载的诸种文化现象可从神圣性、仪式性、生活性、社会性、艺术性等不同视角进行解读。

首先是阿希克所承载的宗教神圣性。阿希克并非职业称谓，他们在社会中赖以生存的身份是剃头匠、掘墓人、小商贩、铁匠、乞丐等，属底层社会。然而，他们的共性特征就是对信仰的痴迷，如隐修者，虽身处底层却具神圣性，在该区域的传统社会文化中，这个群体一直不可或阙。湘晨先生以“最后的游吟”认知，显然是看到在社会发展过程中该群体的生存空间不容乐观。如果消亡，许多既往需要他们的场合将以怎样的方式“替代”，也是应该思考的课题。

阿希克所承载文化现象的仪式性显而易见。由信仰所生，无论是主麻日，还是麻扎或平民百姓的家庭聚会，都具仪式性内涵，这个群体成为仪式的主导。一般来讲，仪式既庄重、严肃、神圣，也有欢乐祥和，情感亦需仪式性表达。通过仪式的诉求，不仅痴迷者，即便一般信众也得到心灵净化。包括盲人阿希克在内来到麻扎进行祷告之前都要净身，显示神圣、庄重与虔敬，所以说，信仰的力量决定这个群体的存在。

所谓生活性在于，包括主麻日，礼拜是这个区域人群生活的常态，多种痴迷者聚集的场合经过长期积淀已成为当地传统社会生活的有机组成，例如伊斯兰历巴拉提月中阿希克朝拜麻扎固定聚会等，包括家族性聚会，主人认为必须请阿希克参加，这些都已成为当地传统社会生活中或为民俗、或为礼俗的有机构成。

区域社会形态由社会元素构成，而这些元素是构成社会文化的必要条件，也显示出区域社会的整体意义，每一种社会性都具功能性意义。因此，社会性总是与功能性密切相连。这个地区的社会性意义显然与信奉伊斯兰教的社会文化生活密切相关。

阿希克与音声技艺的关联性显而易见。我们看到，阿希克不论自身从事何种职业，一个共性特征就是承担在多种仪式性场合演唱歌颂真主的词句。演唱形式多样，既有在萨巴依和它希（石块）伴奏下的吟唱，又有萨巴依和热瓦普伴奏下的吟唱，还有多种乐器伴奏下亦歌亦舞的形态。总之，在多种仪式场合以音声形态颂扬真主、歌唱生活是阿希克的主要特征。喀什地区最重要的音声技艺形态当然是木卡姆，阿希克当然要在多种仪式场合以木卡姆演唱形态来歌颂真主、歌唱生活，这就是阿希克所具有的艺术性。所谓“游吟”，这个群体主要活跃在不同的仪式场合，以其真情演唱表达对真主的赞颂、对世人的劝诫、对生活的畅想、对人生哲理的把握，其演唱场合既有宗教性的固化，也有因礼俗需要的随意，这种多场合样态导致人们认定其“游吟”。

湘晨先生称阿希克是“维吾尔木卡姆最重要的民间流传方式和传承人”，这是非常精到的认知。这个群体存在首先有其宗教性的意义，然后是有生活礼俗的意义，传统社会在这两种意义下阿希克都不可或阙。首先从宗教意义上看。

影片中有这样的场景：和田地区民丰县的依（麻）姆杰布力萨迪克麻扎，几位阿希克在墓地祈祷：“以仁慈的真主之名，这儿的火堆我们生前死后都不会熄灭。”据称这个火堆已经上千年未熄灭。“麻扎的主人是先知的第四个孙子，这儿被誉为第二个麦加（民丰/谢赫，赫力力）。这个火堆显现之后，有好几代的谢赫和阿特瓦依（阿希克头领）给各路来的木卡姆奇教麦西来甫的歌，从那以后喀什、莎车、和田、伊犁，最远的来自印度，都为‘十二木卡姆’来的。”以上是来自英吉沙的隐修者阿希克吐尔逊与火堆守护者的对话。他们讲到当时麦西来甫住

在一个长胡杨的房子里（和田/木卡姆四大护法之一，司地克·库尔班耶克萨），现在树干还在，向真主跪拜了四十一天，就有了这个火堆。吐尔逊一直向往来到这里，希望坐在杰布力·萨迪克麻扎的火堆旁，坐在这儿两天三夜直到死。他讲这确实是了不起的火堆，各个地方的人都向往来这里。

火堆千年不灭，修行者都向往，在这里得到木卡姆传承的阿希克是正宗。十二木卡姆非常重要的传承者吐尔地·阿洪（木卡姆大师）在1947至1950年间来到这里学习，他是萨它尔高手，在火堆边学了麦西来甫。不在这儿唱一段麦西来甫木卡姆就不会有什么名望，只有在这儿通过考试的人，才能有“木卡姆奇”的称号——各地“十二木卡姆”艺人到这儿来得到“火堆旁的麦西来甫”传承。

既然火堆燃烧上千年，这火堆对于修行者有如此强的凝聚力，木卡姆的演唱者以到这里学习过为正宗，那么是谁在主持他们的考试，又是谁常年在这里演唱并教授，谁是这些演唱的“欣赏者”？既然要通过考试，考官是否也属于阿希克身份？阿希克们在这里修行并通过考试后多要回到各地，毕竟各地都有阿希克群体的生存空间，各地不能够到此的阿希克们同样需要传承这些技艺，他们的承载是否由这个曾经到此的群体教授？喀什地区为维吾尔聚居区，同样的文化决定这个群体的生存空间广阔，诸如清真寺的主麻日祷告、麻扎祷告以及民间多种礼俗场合必有仪式行为，如此方使阿希克们代代相承。

以木卡姆传播史上具有重要影响的吐尔地·阿洪大师为例。如对话所言，大师当年是到这个火堆旁学习的木卡姆。大师有机缘将其传承的全套木卡姆传世。首先是他能够将十二套木卡姆全部掌握，其次因为他技艺超群，因此在20世纪60年代经学者录音，由他承载的十二木卡姆得以完整保存，大师由此在木卡姆传承发展史上留下了浓重的一笔。问题在于，火堆说明宗教信仰的意义，如果没有诸如火堆、麻扎以及多种仪式性需求，如果没有像吐尔地·阿洪等众多以宗教信仰为重心的阿希克传承，这木卡姆仅靠娱乐需求能否完整传承到当下当存在疑问。吐尔地·阿洪是众多木卡姆传承者中的一个，他应是一位阿希克，机缘所致，得用现代科技设备录制传世，如果没有完整教授又何以会有完整的传承？如果在喀什地区没有这种宗教信仰仪式与这种艺术形态相须为用，木卡姆形态（姑且不论其源头）又何以活态传承到当下？因此，我们不能不考量艺术与宗教的关系、阿

希克与宗教的关系、阿希克与木卡姆艺术的关系。应该说这三者互有关系，如此在宗教和信仰的意义上有这样的群体，而这个群体承载的木卡姆形态又侧重于与宗教和信仰有密切关联的仪式，这是一代又一代阿希克们存在与承载的理由，也是木卡姆能够民间传承的重要理由。

虽然喀什地区的十二木卡姆有王府艺人承载的说法，但显然不是木卡姆能够连续传承的主要途径，王府和地方官府有承载群体存在，只能说明艺术本体的存在以及更多侧重其娱乐欣赏与审美意义。仅就王府与地方官府来讲，两者都是非常狭窄的传承渠道，应考虑王府与官府也处在这种宗教文化以及民间礼俗环境之中。既然这种艺术形态在为审美娱乐所需的同时也是宗教信仰的音声工具，其内容多抒发宗教情感；作为一种音声技艺形态，会在当地所有文化空间中发挥作用，特别是音声技艺形态与宗教信仰结合之时，更显现其独特性。需明确一点，作为与宗教信仰结合的音声形态，当社会上尚未有录音、录像设备出现时，要在多种仪式中显现音声为用，必须依靠人群的活态参与，这是木卡姆的生存空间，也是功能性传承之所在。木卡姆是喀什地区主要音声技艺形式，我们不能仅将其抽取出来把握，必须置于社会存在的整体形态下加以认知，区域文化的整体性意义必须把握。我们可以将其中某种形态抽取出来，但如果不是有这样的文化场域，作为音声技艺形态的作品很难持续传承；在这样的文化形态之中，方有痴迷者群体存在。如果不是由他们在以宗教信仰为重的社会生活多种仪式场合承载，仅靠日常生活中所谓审美与欣赏意义真是很难延续下来，这是多种功能性意义的整体存在。恰恰阿希克群体在多种仪式场合、首先是宗教信仰仪式场合不断传承与延续方使木卡姆活态完整地传承，这是文化空间的整体意义。

在本片中，英吉沙县的隐修者吐尔逊·阿希克与其徒弟是湘晨先生刻意关注的一条主线，师徒之间在掌握音声技艺后功能性为用的差异有比较意义。隐修者是不在寺院的修行者，当然离不开宗教氛围。吐尔逊·阿希克声称："世界上的所有人就是我的亲戚，我不知道在哪儿出生，别人在莎车乞力坦麻扎发现了我，我在麻扎的坟地里，把我扔到那儿的时候我只有六个月。今天吃的今天挣。苦修的路，碰到什么吃什么，早晨不想晚上，有顿饭就够了，不贪过多的钱财，快快乐乐活得像皇帝。"每隔几天他都去住所相近的一处餐馆吃一顿"免费餐"，所谓

“游吟”修行是“今天吃的今天挣”，他在世上存在的意义就是为了信仰而修行。他生长在麻扎，这里经常举行的葬礼仪式以及阿希克必须聚集祷告的仪式更是耳濡目染，因此他从小传承了阿希克的木卡姆技艺，这些技艺成为他谋取生存的饭碗。木卡姆因有这么多的仪式化需求而存在，这木卡姆是他的生存工具和持续隐修的保障。因此说他的生存技艺由阿希克而来，并且成为阿希克的传承者。

他带出了多个徒弟。影片没有交待徒弟们出于怎样的动机向他学习木卡姆技艺，但他们在乌鲁木齐找工作时的对话还是明确了自己的“身份”：“我们是阿希克，真主的阿希克，不是钱的阿希克，我们是乐手，不拐不瘸。”至少这是他们曾经的身份，或者说是从师承关系中带来的身份。即便受到当下经济大潮影响，来到乌鲁木齐以承载的木卡姆技艺为求生手段，不再像师父那样隐修，也能够自省本来的身份。他们有关木卡姆的音声技艺从阿希克那里承继而来，演唱中有向真主忏悔的内容：“（散序）真主，我跪拜在您的面前，您的尊贵让我扑在您的神殿（上板）看到您的容颜我的神情恍惚，我要向真主诉说我的苦衷，为了您的爱我深陷苦海，思念难熬让我跳起了萨玛舞。我以我的祷告祈求，是否满足由您决定，为了您的爱我屡屡犯错，麦西来甫头顶苦难的棘冠，无论身处何方都愿你健康。”他们向师父辞行后来到自治区首府乌鲁木齐，为进歌舞厅历尽艰辛，以致在广场等地演出，没有演出时则在广场上派送广告、贩卖衣物。他们与师父不同的是有家庭，来乌市是为了更好地生存。影片有交待他们在喀什家中的生存方式。那是在岳普湖，他们三人得到邀请为家庭聚会助兴，先是奉上祝福话语：“喝的是酒，梳好头发来到聚会地，嫉妒的人在窥探，干杯！”手鼓和热瓦甫乐声起：“我祈求唯一的真主，我祈求真主奴仆的良心，没有你在我身边我只有心痛。”在庭院中，大家随着演唱而击节，还有几位起兴地跳起了舞，孩童也参与其中，男女共舞。不断有来宾掏出钱来放在一起，这应该不是主人所给的部分。是否经常有这种机会则很难说，否则他们也不会背井离乡。师父教的音声技艺成为赖以生存的主要资本。在乌市歌舞厅虽然他们的技艺得到认同，却还是因竞争激烈难以立足。或许在湘晨先生看来，他们的阿希克生涯，至少在喀什地区阿希克们所要持续的、能够维系生存的既有仪式性游吟演唱已经要画句号了。

麻扎是阿希克聚会或称仪式性演唱的重要场所。影片中提及了多个麻扎聚会

场景，重点介绍了巴拉提月麻扎阿希克聚会、乞力坦麻扎阿希克的聚会场所。可以看到莎车的掘墓人阿希克托乎达洪、莎车的小商贩阿希克买买提祖农、莎车的铁匠阿希克阿地力·阿不都·克里木、莎车乞丐阿希克阿不力米提，英吉沙/谢赫的阿希克阿不都·热赫曼，以及叶城的女性阿希克，等等。莎车的穆巴莱克·艾克拜尔阿希克讲："碰到麻扎做个祷告心理舒服。"这些阿希克们依照宗教规定的时间前来（字幕提示：伊斯兰历巴拉提月是阿希克每年朝拜麻扎固定聚会的时间），在做祷告之前都要很虔诚地净身，绝不轻慢随意。

在叶城县杰依德帕德夏麻扎，一群女性阿希克在祈祷。阿希克们在对真主倾诉之时虔敬而泪流满面，他们不是在纯"表演"，更多的是借助于唱与神灵——真主进行沟通、倾诉，当然需要这种宗教环境。来自莎车的女阿希克穆巴莱克·艾克拜尔与多位阿希克一道在仪式中以演唱形式祷告："真主啊，我如此无助，内心创伤含泪泣血（泪流满面的镜头）。我罪孽深重朋友们，放纵心灵任其狂奔。内心苦闷仰天诉求。真主请你宽恕恩赐，愿善行伴你随性，愿信仰与你同在。信仰使你走正道，诉求能使信仰常在。我向唯一真主诉求，真主恩赐吃喝并不能使我满足，内心没有对真主的时常惦记，没有你的指路我会途中迷惘。祖师爷请庇护我这孤独的灵魂，百灵鸟清晨为花儿哭泣，仰天诉说自己的苦衷，我是中途迷惘的人孤苦无助。"这是木卡姆的旋律，多位阿希克秉持萨巴依在依节倾诉，节奏与速度越来越快，阿希克们逐渐进入痴狂状态。湘晨先生在"创作手记"中对阿希克有这样的描述："他穿得很破，走路像是裆里夹着个苞米棒子怕掉的样子，看上去很不抻脱，一唱起来脸上的神情一下全变了，没有日常的萎缩，只有陶醉，只有心境的任意挥发，能看到意大利盲人歌唱家安德烈·波切利演唱《托斯卡》'今夜星光灿烂'的神情在他的脸上流溢，原来演唱一片混乱的艺人们一刻间也有了准头儿。一曲终了，人人大汗淋漓。我那天拍摄的感觉像一回重生。""阿希克的日常状态，穆斯林一天的五次功课可能会有疏漏、怠慢，他们对演唱却投入至深，这是被他们更重视的祺诵、忏悔和寻求升华的仪式，每一次演唱都是心灵被净化的过程。""关起门来，他和老伴儿为我唱起了阿希克们在麻扎演唱的祺诵曲。巴拉提打着萨巴依和石片主唱，他的老伴儿乌斯尼汗以欧欧的低吼唱和，伴以身、手和头部的激烈晃动，一刻间进入迷醉状态直到巴拉提唱完，乌斯尼汗都不能停

下浑身不能自已的抽搐，巴拉提过去强按老婆的手都按不住。”[①] 这真是“融入”的样态，他的描述不由使我们想到在内地多处庙会中看到的“神婆”与“神汉”群体，我们将在后面辨析。

莎车乞力坦麻扎是阿希克重要的聚会地，来自各地的阿希克们聚到一起，既然都是阿希克，这个具有矛盾冲突的场景值得充分关注与解读。

镜头首先对准的是来自莎车的乞丐阿希克阿不力米提，他与众多阿希克一道赞颂真主：“追寻情意之人心灵破碎，真主仁慈，真主宽容，您是无处不在的唯一。您以高贵的品行创造了宇宙万物，您用一滴水创造了人。一些人显尊高贵，一些人沦为乞丐。您创造了日月流转，您创造了四季分明，您创造了年轮更迭。”（字幕交待还有莎车流浪艺人阿希克艾山阿洪以及莎车铁匠阿希克阿地力·阿不都克里木）“我是为情人歌唱的乞丐，为了见到您的容颜，我是与世隔绝的乞丐真主，麦西来甫我将离开尘世，裹尸布卷着我的生命，心中充满了悲悯，我是向真主祈求的乞丐。真主啊，通向您的道路在我眼前。一边是花园芬芳四溢，一边是胡杨林荒芜苍凉，为了见到您的容颜，我是与世隔绝的乞丐。”在阿希克向真主的祷告中，来自莎车的小商贩阿希克买买提祖农以为演唱者跑调了，这种演唱应相互配合，任何一个人唱得太快都难以衔接。他向诸多在旁边尚未加入演唱的阿希克们指出“那个坐着的人唱得不行，就那个人”。他观察到靠在墙边的那个人唱得不错，应该让他加入演唱行列。以下是买买提祖农与那位他认为能唱木卡姆的人的对话：“木卡姆我懂，我懂。（他们）木卡姆唱得好，麦西来甫部分没接好，阿希克那么唱就缺少训练，我们是被萨巴依戳着肋巴条学出来的。”（但买买提祖农没有加入到演唱的行列）“我不是阿希克也不会打萨巴依，我只会听，至少不跑调。我知道哪儿该停哪儿不该停，又不是疯子，我全知道。”“你不用太在意我怎么说。”“这个事轮不到你管，你不打萨巴依，我是专打萨巴依的，我不是野路子。不是别人后面的跟屁虫。”祖农：“木卡姆有木卡姆的规矩，唱成这样被麦西来甫的灵魂劈死，唱得颠三倒四不行。”餐馆老板：“我慕名来到这里，阿地力铁匠领我来的。木卡姆四个部分，这不唱乱套了吗。”祖农：“等等，别生气，你知

① 刘湘晨：《痴迷者说——〈阿希克：最后的游吟〉创作手记》，见新浪博客“中国影视人类学网”http://blog.sina.com.cn/anthropology2011。

道我也知道，再不要争了，你把底帽边掖到里边，你戴个帽子把毡帽摘掉坐过来。”“没穿长袍能戴吗?”“可以戴，你是哈吉（朝觐者）可以戴。唱吧，唱吧。”

这位被买买提祖农邀请的人加入到行列中，仪式性演唱继续进行：“阿希克每天早祷是义务，每天都唱自己喜欢的歌（开始有舞加入），因为他欣赏这些歌，天天为您虔诚祷告，您的容颜在我的脑海中浮现，天天为您虔诚祷告！真主啊，我仁慈的真主啊（多位加入舞蹈行列）为您的情在燃烧，真主啊，我仁慈的真主，为您的情在燃烧。我的生命在荒废中度过，我的头发开始苍白，我每一天的心情都很差，因为我在为您的情忧伤（主唱的竟然不是阿希克！很有意思）以虔诚之心向真主忏悔，我洗刷千次嘴巴惦记真主。”莎车铁匠阿希克阿地力·阿不都克里木在虔诚地唱着。在仪式参与者和旁观者对祷告仪式认知过程中，虽然在场者多为阿希克，对木卡姆技艺用于祷告驾轻就熟，然而，却由于个体演唱在群体中的差异导致冲突。正是由于大家都“懂”，所以会有这样的评判：既要保持仪式的神圣性，又要保持仪式中木卡姆演唱的“准确性”，人们有相应的标准。仪式性演唱顺利完成之后爆发了冲突：“再见，我们不是讨饭的阿希克。”“我也不是讨饭的。”“该讨的都讨了，你不会再讨了。”“就像你在赌场里一样吗?”“你裆里的东西怎么不押上?”“我跟你说话了吗?”“大人别跟孩子计较。”“别生气，你怎么跟锅里的鸡汤一样!”“你说我是鸡汤。”“我说什么了?”（纠扯）“我又不是没洗就塞到你的屁股里!”“别生气了，为一分钱不值的话吵架。”（铁匠）“你没听见他骂我吗？你在哪儿乞讨还不知道吗，这下全天下都知道这个聚会了（他知道有学者在跟踪录像，却难以控制）。”“真主给我们标准（吐尔逊阿希克讲）埋进土里是什么才是什么，活着的时候没法评判自己，管住心的成为国王，管不住的就是鞋底子，嘴头子鸟头子管住两头子才是阿希克，心念真主才是真正的阿希克。”

来到现场的大部分都是阿希克，有一些属兴趣和爱好者，例如被买买提祖农看中的演唱者。阿希克之间，由于各自从事行业的不同，虽然在祈祷之时会走到一起，平时相安无事，但冲突起来还是会拿从事的职业说事。敬真主具同一性，但涉及技艺层面大家觉得应有“标准”，符合标准方为正宗。这种标准在于能够得到大多数人认同。总要有某种音声形态在多种仪式中使用，阿希克们虽然师承上有所差异，但有一定之规，否则不会出现这样的场景。在信仰的力量下总会有痴

迷群体存在，他们所承载的“艺术”要在这种仪式中“固化”，固化意味着规范与认同。艺术要传承，艺术在这种信仰为主导的仪式形态中具有多功能性，在区域性社会秩序中就是宗教、民俗、风俗的意义，我更愿意从信仰功能性把握。通过以上场景我们更想探讨艺术与这些区域文化场景之间究竟是怎样的关系。艺术何以会存在，文化何以承继与延续，又是以怎样的方式传承。

艺术可以独立存在，艺术可以供人审美、娱乐、欣赏、消遣，但艺术是否只有单纯地审美欣赏的传承方式呢？阿希克功能性地存在已经给出了答案。假如信仰不存在，我们的传统文化将会是怎样的情形，是否会缺失灵魂，艺术是否也会缺失灵魂？阿希克与宗教信仰之间究竟是怎样的关系？宗教信仰是否需要阿希克？

阿希克首先是信仰痴迷者，为了信仰传习技艺，技艺与信仰仪式融为一体，这些仪式既有宗教性也有礼俗性，渗透在社会生活中，如此代代传承，技艺与信仰相须（互为依附，谁也离不开谁），这是功能的意义，也只有在这种功能性传承之中，那些依附于信仰而存在，为信仰而生发，为信仰将某些社会上本已存在的艺术形态采取拿来主义纳入仪式固化为用，无论存在或称融入，都成为信仰文化整体性的有机构成。在具有宗教信仰的社会形态中，这艺术样态绝非是文化上的一帖膏药，而是具有文化的整体性意义。

在区域人群中间，信仰并非生活的全部，却是生活非常重要的有机构成。此地作为艺术类型的木卡姆，既可在多种信仰场合为用，也可在单纯具有审美、欣赏意义的场合为用，这就是所谓艺术独立性、或称艺术多功能性意义。我们应探讨阿希克与“演员”究竟有着怎样的差异。不可否认，阿希克承载的技艺首先为信仰所用，在宗教信仰具有仪式性的场合，这些艺术形态非仅是表演意义，在仪式中的阿希克们借助于这些音声技艺与神灵沟通，向神灵倾诉。这是一份虔敬、一份期盼。湘晨先生刻意用特写展示阿希克演唱之时泪流满面的情状，一份宗教情怀，这时的阿希克显然不是表演的意义。以木卡姆演唱为生计者是否就是阿希克呢？以木卡姆演唱为生计者与阿希克承载有怎样的异同？这是一个比较复杂的问题。湘晨先生对阿希克有痴迷者定位，又有“流浪艺人”认知，但在下以为，仅以木卡姆日常生活为用难以算是信仰痴迷者，既然不是信仰痴迷者，也就难以认定为阿希克，毕竟在片中阿希克们有不同行业，诸如铁匠、商贩、剃头匠、掘

墓人等，其中也有乞丐之类。就上面冲突现场的情状看，阿希克们对乞丐也有一定微词，这些阿希克的行业不是游吟，而是掌握了音声技艺之后在特定时间、特定地点必须到场赞颂真主、赞颂生活，向真主虔诚倾诉，他们所唱既是仪式之必需，也是代表当地伊斯兰教众在向真主真诚告白，而这告白的表现形式恰恰就是木卡姆。在喀什地区虽然他们也会到民众礼俗仪式中演唱并得到相应报酬，但他们仅靠这种音声技艺难以生存，这就是我们对阿希克定位为习学音声技艺，首先用于赞颂真主的诸种仪式，同时木卡姆也得以传承的道理所在。木卡姆当然具有独立的艺术意义，宗教信仰内容也需通过这样的形态加以表现，但如果没有这种仪式需求，还真很难说木卡姆能有上千载的发展并不断丰富的过程。

湘晨先生在片中安排了一个中心环节：喀什地区清真寺主麻日礼拜仪式。作为宗教信仰的痴迷者，阿希克们像众多伊斯兰教信众一样要到清真寺礼拜，且比一般信众更加虔诚。他们有着出色的音声技艺，因此成为仪式的中坚；清真寺领经者和阿希克们在祈祷中演唱经文，或称向真主虔敬祈求，所用就是木卡姆熟悉的音调与相关内容，吟唱的旋律与节奏为信众们认同，如此应节而律动。这些宗教与礼俗场合所用音调具有同一性，这是木卡姆具有活态传承的根本所在。我们有理由相信，无论是吐尔地·阿洪还是众多阿希克，承载木卡姆当然是有一份敬奉真主的神圣，而他们所承载的木卡姆音调也在区域性宗教信仰氛围中赢得教众的尊重。

镜头聚焦莎车县铁力克巴格罕尼卡主麻日——周五礼拜。先是看到莎车小商贩阿希克买买提祖农出门前往清真寺，其后众多信众在清真寺礼拜之前净身，庄重虔敬，其中有铁匠阿希克阿地力·阿不都·克里木的身影。当祷告开始，群体性念诵："真主啊，真主！"

（领经者是莎车阿皮孜，牙生卡勒）你不向呵护你的父亲尽孝，你不向哺育你的母亲尽孝，所有的苦都压在他们肩上，谁知道他们现在去了哪儿，所有的苦都压在他们肩上，谁知道他们现在去了哪儿。

我们失去了父亲的呵护，我们失去了母亲的哺育，忘记真主沉迷于尘世浮华，大难临头你不要哭天抢地，生命荒度呵护的人已离去（节奏感很强，具有

跳跃性）没有功德怎么能赢得回报，失去信仰怎会有好的结局。

（集体仪式）先知穆罕默德是我们的引领者，我在追寻您的舞者中自由蹁跹。为了真主的情含泪泣血，思念真主永在自由蹁跹（领经者左手执《古兰经》置于左面颊边）。请把燃烧挚情的人视作您的奴仆，如果挚情在燃烧，请您再赐予光芒（镜头中祈祷者热泪盈眶）再次来到身边您会垂恩于我吗？垂恩于我您会宽恕我的罪过吗？清晨起来为真主含泪泣血，束起腰带立誓不再连连犯错，我们输给那个无声的敌人（魔鬼），连连犯错孤立无助您会宽恕吗？麦赫麦德（苏菲领袖之一）向您诉求，很多说谎者谎称追随于我，最初的修行之路走错了很难回头，请宽恕他们跟随我和我更大的罪过，您是赐予我生命的主宰，真主愿您实现愿望（镜头中人们起身舞圈，仪式性强）。

周五礼拜仪式中的演唱内容具有警醒意义，通过领经者演唱，在场者不断向真主忏悔，首先是要孝与敬，人活在世上要有信仰，“失去信仰怎会有好的结局?”请求真主垂恩宽恕的同时，领经者要求信众自我约束，“束起腰带立誓不再连连犯错”，不要“输给那个无声的敌人（魔鬼）”，“路走错了很难回头”。在这样的拜忏中，心灵得到洗涤，时时约束。这木卡姆的音调、节奏与内容更是为信众所熟知、认同，宗教信仰、艺术形态、普通信众与痴迷者——阿希克之间的关系得到了充分展现。

湘晨先生在标题中以流浪艺人和痴迷者对阿希克双重定位，在下以为痴迷者首先应是宗教与信仰为重，这个群体与一般信众之不同在于因应信仰中仪式诉求以技艺承之，继而也为多种非仪式场合音声使用。在仪式中音声为宗教工具，这工具并非任何一位有信仰的人都能够谙熟运用。当脱离了宗教信仰使用这些音声之时，其便成为了谋生手段。这在隐修者阿希克的徒弟身上得到印证。影片中有疏勒的剃头匠在巴扎上为乡民理发的场景，这是他平时的职业，以此换取生活报酬。影片中也有他应邀到乡民家中演唱木卡姆的场景，他手持萨巴依激情演唱，还有为他应节伴奏者：“清晨梦到穆罕默德的背影，心中充满向往，温暖无限。他的身旁有众多的追随者拥簇，在这些人中还有谁在思念真主，泪流满面的扎克尔（痴迷者）。阿希克的头领是流浪的智者，他们的智慧在哪儿都会散发光芒，真主

用一滴水创造了人，一些人显尊高贵，一些人沦为乞丐。”这里既有对真主的赞颂，亦看到真主创造的人在社会上的差异，更有对阿希克身份的解读，这就是“流浪的智者”阿希克智慧“散发光芒”。“对于他们，睁开眼睛随着身体被放置在任何地方这是流浪，身心远游。唯有在吟唱或演唱的时候，你才能看到阿希克所有的神采，那是他们正在回家的路上。”

阿希克现象的广泛性存在

湘晨先生对这个群体有这样的观察与把握：“阿希克选择居住的地方多在社区边缘，人们与他们发生关联的主动愿望很低，阿希克处于社会和心理的双重边缘。但是，阿希克的另立独行是被接受的，他们常有到任何一家餐馆吃饭而不用付钱的特权，乘坐乡间的驴车、牛车不会被拒绝。他们是被施了‘魔咒’或被某种公众禁忌附体的人，他们是维吾尔族人内心渴望却没有多少人能够承受、能够最终实现的人格极致。”①从我们以上辨析不难看出，阿希克与宗教信仰共生，若没有宗教信仰也不会有阿希克这个群体的存在。一切围绕宗教信仰所存在的种种社会形态都有这个群体的参与。他们承载的技艺既在宗教信仰仪式中不可或阙，亦成为与宗教信仰相关社会生活中的有机构成。音声技艺既融入仪式也融入生活的多层面，这就是宗教信仰—多种礼俗—阿希克—木卡姆形成链环的意义。这种模式现象是否为喀什地区所独有值得考量。维吾尔族以痴迷者认知，其他民族和区域是否也有现象存在呢？就痴迷者这种现象来讲，他民族和区域都会有这种情状，这是具有共通性意义的现象。我们以为，在有宗教信仰的社会形态中，这种文化链环应该都有存在。

痴迷者为具有某种宗教信仰、又掌握音声技艺的个体和群体，如果这种界定能得到认同，我们可由此展开讨论。阿希克是维吾尔语的直译，痴迷者更为确切。所谓流浪艺人，应指这个群体在非固定场所展示音声技艺。这是一个拥有音声技艺的群体，更是宗教信仰的痴迷者群体。他们虽有一定音声技艺，却非完全以音声技艺以为职业，都以此为业就失去了痴迷者的意义。隐修阿希克的三个徒弟掌握技艺之后来到乌鲁木齐，虽然在他们自己的话语中认同阿希克传承，却由

① 刘湘晨：《痴迷者说——〈阿希克：最后的游吟〉创作手记》。

于改变了既有生活方式，湘晨先生在影片中并未称其为阿希克。阿希克首先是为宗教信仰痴迷者，掌握音声技艺首先以宗教信仰仪式性服务为主要。这样的群体在中原广袤区域应有着广泛意义的存在。甚至可以讲只要有宗教信仰就有这种群体，只不过有的地方这种群体集中、有的松散，但不论集中与松散，不论是怎样的宗教信仰，多有这种群体存在应无疑问。我们仅举数例。

近年来我对佛教音声理念进行辨析。佛教戒律对音声为用有严格规定性，我们依戒律意义从印度时期、进入中土后初期佛教音声以及在中土从国家意义上遇到麻烦之后（多次灭佛）的佛教音声实施状况进行分阶段把握，从而看到戒律下佛教音声对僧尼和对一般信众供养人所具有的意义。佛教戒律规定僧尼不得动乐，违反必受戒律惩处。然而，佛教却使用音声，音声具工具意义，它汲取社会上的音调以为诵经之用，但却不认定是音乐。佛音声中由供养人承载部分、所谓礼佛意义方为乐。在政教合一的国度，佛教音声类分泾渭分明，僧尼与供养人（白衣、白徒）不可混为一谈。当严格执行戒律的佛教进入中土，“改梵为秦”为必须（诵经为用的多种音声形态都要改梵为秦），非国家供养的中土佛教走的是“寺院经济一体化”的道路，如此保证僧尼持戒修行。当多种因素使这种路径走不通之时，僧尼难以在音声领域继续持戒，所谓适者生存，他们面向世俗社会为用的焰口、水陆也需融入世俗音声，本来在戒律理念下僧尼与供养人分而用之的音声改由僧尼一个群体完成，如此导致音声供养与音声法事的合一。当然，世俗之伎乐供养也会持续性存在，这便是佛教在中土发展过程中音声为用的客观状况。①

我们用佛教音声使用状况作比较，是想强调作为宗教信仰无论修行为用还是供养为用都有音声用于其中，这音声涵盖工具的意义和世俗间乐的本义两种认知。基于这一点，阿希克这个为信仰而存在群体其承载的音声形态一定是区域文化中具有核心意义的传统音调，这种音调既有区域化特色，亦显示区域社会认同。需要把握的是，作为南疆维吾尔族区域最为重要的音声技艺形式就是木卡

① 参见项阳有关佛教音声研究的系列文章，主要有：《释俗交响之初阶——中国早期佛教音乐浅释》，《文艺研究》2003年第5期；《关于音声供养与音声法事》，《中国音乐》2006年第4期；《北周灭佛后遗症：再论音声供养与音声法事的合一》；《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期；《佛教戒律下的音声理念——由云冈伎乐雕塑引发的思考》，《中国音乐》2013年第2期；孙云：《佛教音声为用论——历史演变与五台山活态研究》，中国艺术研究院研究生院2013届博士学位论文。

姆，木卡姆作为艺术的样态当然会深入到当地社会世俗日常生活之中，但我们不应该忽略信仰和宗教对于木卡姆传承的重要意义，阿希克本来就是为信仰而存在者。所谓痴迷，当然是对宗教信仰而非木卡姆音声技艺而言。特写中有在不同仪式场合祷告演唱时泪流满面的镜头，这种场景难以娱乐理解，我们在这种群体性仪式演唱中也感受到震撼以及心灵净化。所以说，宗教信仰是艺术传承与发展的重要平台。伊斯兰教如此，佛教以及他种宗教信仰又何尝不是如此呢？

20多年前我从事《中国音乐文物大系·山西卷》[①]编纂时作实地考察，在山西平顺九天圣母庙遇上一位女性对着神像“倾诉”，在空旷的神殿前她唱得很投入，旋律很是动听，音调为当地人都比较熟悉的小调形态，她并不在意是否有“外人”在场。我曾与其交谈，她称原先并不会唱这些，一场大病痊愈后便“神灵附体”，成为了神庙忠实的“仆人”，经常到庙上对着神像倾诉心曲。我在多地考察过程中发现这种现象具有一定的普遍性，真应刻意关注。

在山西潞城市贾村圣母庙，神殿前搭起供奉诸神牌位的神棚，迎神赛会的仪式正在举行。在神殿的香案前，有一群男女以演唱方式在向神灵倾诉。他们所用旋律是当地人都比较熟悉的音调，且比较丰富，其唱词即兴填撰。在神殿这个场域，他们既向神灵倾诉，又成为神灵化身而警世，排遣信众心中块垒。无论倾诉和忏悔，都以虔诚心态演唱。这个群体女性为众，称之神婆；男性数量偏少也不乏其人，称为神汉[②]。庙会必有这个群体在场。我的研究生在对这个区域多个庙会实地考察中见证了这个群体广泛性存在。他们平时都在寺庙周边不同村庄中各自操劳，但初一、十五总会相聚在神殿前，庙会更是他们必到的，除了自己信仰他们还要肩负起用音声劝诫信众的功能。

在这个庙会上除了颈系红布条的神婆与神汉外，还有两位长者引起我的关注。杜同海先生从小就住在这个村上，受到乡土文化浸润，他曾经担任长治市信托公司某转运站的领导，却对神庙文化痴迷。他有一定的音声技艺，又对神庙诸种礼俗仪式程序了然于胸，他搜集整理出大量与迎神赛会相关的文献资料，1998

---

① 项阳，陶正刚：《中国音乐文物大系·山西卷》，郑州：大象出版社，2000年。

② 关于这个群体应该有所辨析，在多地依附于一些神庙都有这个群体的存在。依在下看来，虽然说这个群体不乏“迷信”的因素，然而，也应该有辩证的认知。多数成员就是因一种民间信仰呈现“笃信”的样态，他（她）们对社会并不构成危害，至于这个群体中依此蛊惑行骗钱财者为少数，应区别对待。

年退休后全身心弘扬庙会文化，当下已成为国家级非物质文化遗产传承人。他所做多属义务，甚至会贴钱。另一位是来自壶关县的牛琦云先生。他的祖上是为官府服务的乐户，乐籍解体后家族成员转为民间礼俗服务，庙会仪式文化是他最熟悉不过的。他从县粮食局退休，成为当地庙会文化中不可或阙的人物是因为他熟谙庙会乃至多种民间礼俗仪式仪轨，这本是乐户家族传承的一部分，他当下更多侧重主持这些礼俗和庙会仪轨。每年腊月初八，他还要组织曾为官府服务的壶关八家乐户后人祭祀行业神——咽喉神，曲目都是历史上官属乐人时期传承下来的。这种既掌握音声技艺，又掌握仪式仪轨，在多种宗教信仰仪式场合——庙会文化和礼俗文化中为用，且不遗余力，真正成为痴迷者。如今这两位都是国家级非物质文化遗产传承人。我在想，阿希克们何尝不是非遗传承人呢？真是应该大力加强对这个群体成为非物质文化遗产各层级传承人的申报工作，也许他们并不在意是否有这样的“头衔”，你封他他这样做，你不给他传承人的封号他也会自觉自愿地做，这只不过代表社会对他们的认同而已。

当下无论中原还是在丝绸古道的中国路段上都活跃着一群宝卷传承者。宝卷之兴与各地民间宗教关联密切，用以宣传教义，并劝诫、警示世人。佛教、道教也颇青睐这种形式，经文被俗化，需音声技艺以“宣”。用于宣卷之曲调来源，既有区域性的民歌小调，也有历史上具有普遍意义的传统曲牌，至于后者则要辨析何以在多地所具有共通性内涵。

中元节期间在河北霸州胜芳古镇，远远便可听到观音堂前笙管乐的清亮音响，香火缭绕中信众们伴随乐声来到观音像前膜拜。几位经师在笙管伴奏下放北派焰口，焰口的演唱在此地已经存在数百年。经师们平常都有自己的职业，在镇上是相对富庶的群体，由于对佛教的笃信，将这种形态持续传承到当下。与观音堂仅隔一条街的太上门又是另一片天地。当下太上门掌门人是两位近九十岁的长者，他们是叔侄俩。信众们会在初一、十五等约定日子来到庙观行集体唱诵。他们不以此为职业，是宗教信仰使得他（她）们聚拢在一起，唱诵宝卷是这个群体的基本特征。

依附于河北省大城县碧霞宫同样有这个群体，每年碧霞元君诞辰他们必定要举行祭拜仪式，在主仪式之外，还要将他们承载厚厚的五卷本《天仙圣母源留泰山宝卷》在神像面前完整地宣卷，而在平常初一、十五则要到宫观中虔诚地宣唱其中部

分内容。宝卷音声类型丰富，既有依照规整词格所用的传统音调，亦有长短句类型的曲牌为用。什么力量能够导致宝卷与宣卷口口相传连绵不绝？当然是宗教信仰。

河北与陕西有称之为“音乐会”的群体。河北区域在“京南保北”（河北省的保定、廊坊、沧州以及天津、北京地区），陕西区域在西安周边。两地音乐会社多以信仰为支撑，诸如先医药王、火神、观音、城隍、关帝、龙王、文昌、窑神、东岳等，是庙会文化有机组成。这中间又有佛教、道教以及多种民间宗教融于其中，其主导是历史上国家小祀及其扩大化意义，是宗教信仰以及吉礼理念为重者。这些会社组织围绕当地某一种承祀对象建会，所承载的音乐重在与庙会承祀对象的仪式性需求相须为用，与庙会文化息息相关，在平常则是服务于在会者的白事仪式。这样的群体构成非职业化，因信仰的仪式性需求聚拢在一起，因此有“善会”与“圣会”之谓，他们同属“痴迷者”范畴。如果不是信仰支撑，显然不可能将这种仪式用乐非职业性地承继到当下。我们看到，在这些区域因为民间礼俗还活跃着另外一个群体，这就是民间音乐班社。他们也为庙会奏乐，却多属有偿为用。除此之外，诸如婚丧嫁娶、仪式庆典等（归属吉、嘉、宾、凶诸礼），凡有礼俗需求的多种场合都可见到他们。与前者最大的不同是他们以此为业，且服务对象宽泛，这个群体不以信仰为支撑，虽然为民间礼俗服务，却难入痴迷者范畴。

以上我们所举只是诸多宗教和信仰存在中的数例，其实中原区域这种现象较为普遍。凡具有某种宗教和信仰支撑、又具仪式性需求者总有这样一个群体存在。

何以称“最后的游吟”

湘晨先生给出“最后的游吟”命题，我一直思索他提出这样命题的关键所在。几年以前，我为研究生设计选题：《游走在都市的边缘》[①]。这是出于探究传统何以存在又何以解体的考量。中国文化大传统数千年来在一系列相关制度引领下，相对固化的积淀。只要有相对稳定的“亲缘关系”（涵盖地缘和血缘关系），传统礼俗便得以承继，城市和乡间社会都如此。之所以有断裂现象发生，主要是因为现代社会发展进程中，要么受主流意识形态制约，要么人们的文化理念和社

① 刘佳：《游走在都市的边缘》，中国艺术研究院研究生院2010届硕士学位论文。

会环境产生变化。但有一点值得关注：打破这种相对稳定的亲缘关系则会使传统发生改变。

我给研究生的思路是，借助相关文献与资料对一个世纪之前北京的传统用乐形态进行梳理，查看在相对稳定状况下究竟有哪些用乐形态存在，又属于哪些类型。在人员结构以及社会环境发生变化之后，尚有哪些形态得以存留，哪些形态消解。通过比较我们看到，在20世纪上半叶，北京中心区域的多种宗教信仰、礼俗功能性用乐形态一应俱全，而在20世纪下半叶，情况发生很大变化，这就是中心城区范围更多保留审美、欣赏和娱乐为主的音乐形态，而那些以礼制、礼俗等实用功能性和社会功能性为用的传统形态，特别是与传统仪式相须为用的形态却渐行渐远。然而，在城市的周边地带，既有的功能性用乐形式几乎一样不缺地存在着。以北京乃至亚洲最大的居住小区天通苑为例，在西二和西三区域内，属于当年太平庄的地盘，当在其土地上建成了高楼林立的经济适用房，人们从四面八方来到这里，形成“五湖四海”之格局，新居民几乎没有什么区域文化认同。但是，太平庄村民在搬迁过程中集中居住在多栋楼房之中，正是这种集中，使既有亲缘关系得到保持，多种传统功能性用乐方式得以延续。几年内我们在这一区域不经意间见到婚礼以及葬礼请乐队仪式化演奏有十余次之多。城市周边区域依旧有多支以民间礼俗用乐生存的乐队，诸如我们在大兴区长子营乡考察的北辛庄音乐会和李家务音乐会等，当下都有比较强的生命力，如此还是因为在这种亲缘关系相对稳定区域有相对稳定的文化认同。只要有文化认同，一些传统的功能性用乐形态就不会消失。同样的事例在我们考察的多地都有见到。

以上是中国都市北京周边的状况，虽然在全国各地越来越多以城市为中心的区域这些关系有了重大变化，但还是有相当的区域这种亲缘关系稳定存在，这就给传统文化提供了重要生存空间。北京周边区域的考察已经充分证明这一点。

湘晨先生对游吟群体——阿希克的关注在喀什地区。他对当地阿希克群体以最后的游吟定位自然有其道理，毕竟在社会变迁中这样的群体会趋于减少。但问题在于，我们应把握的是这些功能性需求是否会彻底消解，如果不是则难以说“最后”。

回到阿希克现象。如前面所言，这种现象存在是宗教信仰的力量。那么，作

为维吾尔族人群聚居区域，当地伊斯兰教清真寺是否还会存在？主麻日祷告是否存在？既有领经者是否会存在？麻扎是否存在？火堆是否会延烧？阿希克这个群体属于社会底层，但这种底层职业是否会因为现代文明冲击而不存？宗教信仰中这些文化现象是否因现代文明而不再？以上这些在喀什地区维吾尔族传统文化中究竟有怎样的功用？既然讲阿希克群体是“最后的游吟”，这样认知是否在讲当地既有文化土壤、文化空间已经不再？湘晨先生给出了这样的命题，却难以从片子中把握这种文化现象何以断裂？是与其相辅相成的宗教文化需求断裂？如果宗教文化现象不会断裂，何以阿希克现象断裂？也许这些阿希克的职业受到现代社会冲击，生产力的发展导致诸如铁匠、乞丐等所谓“职业”难以养活自己，但作为掘墓人的阿希克是否亦会有所变化？究竟是痴迷者消失，还是这些职业消失，抑或生产、生活方式变化导致这个群体消失？我们的疑问还不仅于此，关键在于既有木卡姆传承方式中这阿希克成为重要的民间传承团队力量，如果没有了这个群体，是否意味着木卡姆民间传承缺失了既往最为重要的方式，如此只能由功能性转移之后，作为娱乐、审美、欣赏为主导的方式加以传承了。如此说来，木卡姆存在核心区域其传承方式遭遇了空前危机，或称这功能性传承已严重缺失。是当地社会文化空间产生了重大变化，还是社会的经济形态产生重大变化，抑或是社会转型导致？从湘晨先生给出多种存在方式来看，尚难以说这种文化空间遭受质的消解。

我们需要思考的是，宗教信仰、麻扎的阿希克聚会、主麻日礼拜是否不再，木卡姆音调用于领经者是否会改变，如此众多的清真寺领经者演唱由谁训练，如果没有这样的音声形态是否会得到教众认同？毕竟这种形态对于当地信奉伊斯兰教的人们已经成为日常生活中不可或阙的有机构成。当地文化中对阿希克有怎样的需要，何以会在这种文化中产生和存在这个群体，如果说阿希克现象面临消解，因何导致消解？在传统社会形态中，木卡姆等音声技艺通过多种具有功能性意义的仪式（至少是非常重要的部分）而传承，如果这些功能形式不存，是否意味着木卡姆传承仅用于娱乐？湘晨先生称“最后的游吟”是否过于悲观？中原区域“为神奏乐”现象中那些非职业乐人存在是否会消解或消失？如果消解和存在应该有怎样的条件？我们对于中原的状况一直在关注，这就是探讨河北省霸州市

胜芳镇音乐会社当下发展的意义①。既然内地在经济发达区域都有这种延续传统的情状存在，相比较而言，喀什地区的阿希克现象是否已经成为“最后”？

在经济发展、社会转型的状况下宗教与民间信仰是否有新的存在方式我们可以持续关注与观察，毕竟传统有丰富性内涵而不是一种空壳。应该说，任何一个区域都会有这种人群存在，新疆喀什的阿希克现象相对集中比较彰显。阿希克为宗教痴迷者，这既是宗教学、社会学研究的课题，也是音乐学研究的课题，毕竟阿希克现象涉及延续千年的木卡姆之传承。必须解释这种现象与音乐学研究之关联，进一步解释与大音乐文化之关联。某种意义上这音乐学与宗教学、社会学、文化人类学等面对的是同一个研究对象，只不过是从不同视角对这个研究对象的整体把握。湘晨先生用镜头语言进行记录、思考与认知的同时也为学界提供了可供思考辨析的活态样本。

湘晨先生以影视人类学的视角为学界揭示了宗教信仰与阿希克之关系，阿希克与木卡姆之关系，木卡姆存在的多功能意义，在宗教和礼俗缺位的情状下木卡姆究竟以怎样的方式延续，是否延续千年的重要传承方式要随着阿希克群体的消失而消解，文化与音声形态的艺术究竟是怎样的关系，作为音声形态，没有了活态就等于失传。我们应该庆幸有了现代科技，学者们可以在20世纪60年代保存从“火堆”旁学出来的阿希克吐尔地·阿洪完整版本。与此同时在民间阿希克们依旧以传统的方式承载与延续。木卡姆这种音声技艺的形态之所以存在，就在于维吾尔族民众将其视为生活中的不可或阙，如此在宗教、礼俗乃至娱乐等社会生活方方面面为用，而阿希克又成为延续千年的与宗教和礼俗生活木卡姆为用的主要承载群体，值得思考的是，当这个群体成为“最后”，是否意味着传统消解？是否意味着木卡姆在维吾尔族的社会生活中缺失了整体意义，而只保留了供人娱乐的形态、当下以歌舞厅为主的类型？木卡姆之内容中世俗社会与宗教信仰、与真主之间所谓“痴迷的乞丐”、“朋友”、“奴仆”、“情人”的意义是否会淡化与消解，从而导致信仰的消解？当脱离了如此众多仪式性为用，这阿希克与其承载的木卡姆所具有的宗教情怀是否会缺失表达的方式与场合，这是否是维吾尔族民众所希望的？湘晨先生“最后的游

① 在文化转型中，河北霸州胜芳镇的传统音乐会社并未消解，而是有序发展，可参见项阳：《传统音乐文化视野中的“胜芳现象”》，《星海音乐学院学报》2011年第1期；项阳，董旭彤：《再议“胜芳现象”——兼谈非物质文化遗产保护中的相关问题》，《艺术评论》2013年第6期。

吟”引发的思考实在太多，但愿这延续千年传统的阿希克不会成为“最后”。

“‘维吾尔木卡姆’因其内容的广博、形式的多样和更多地承载着维吾尔族人的心理、审美、趣味、意识而被视作维吾尔族人的终极精神读本。其中，最重要的部分就是更能体现民间意志和情绪的‘麦西来甫（群众性的欢愉）’部分，经久流传的民歌、祺诵、忏悔和大量的劝诫，都是阿希克的奉献。正是从这个意义上说，阿希克是维吾尔木卡姆最重要的民间流传方式和传承人，阿希克的唱作和他们的心理体验是木卡姆最重要的情感蕴含和基质。但是，阿希克与木卡姆演唱者的区别非常清楚。不管什么人演唱，特别是经过公元14世纪叶尔羌汗国的宫廷整理之后，木卡姆更偏重于表演，专门的演唱者被称作艺人；阿希克的演唱与表演的关联不大，发生的场景，不是乞讨，就是祷告或忏悔的时候，更多地处于内心的选择。”这是湘晨先生对阿希克与以木卡姆演唱为生计者差异的辨析，他在“创作手记”的最后写道：“本片所跟踪记录的十数位阿希克，两位乞丐纯粹出于乞讨的需要是他们的无奈（或追求?），借助演唱以引起别人注意，告知目的或表示答谢；剃头匠巴拉提阿希克、铁匠阿希克阿地力·阿不都·克里木和三位年轻阿希克的演唱具有表演和表达的双重性，其他阿希克的吟唱和演唱多选择在麻扎圣地、罕尼卡或非常特别的信众聚会，注重内心完成的过程，很少娱乐性，与木卡姆艺人面对公众的演出有明显区别。显然，阿希克演唱的支撑，更主要的是来自内心的强调而不是面对公众的欢愉，这个动机的力量是他们从800年前走到今天的根本原因。估计，也还会支撑他们走下去很久。”[①] 看来，湘晨先生虽以“最后的游吟”为题，但显然以为游吟、传承还将继续。

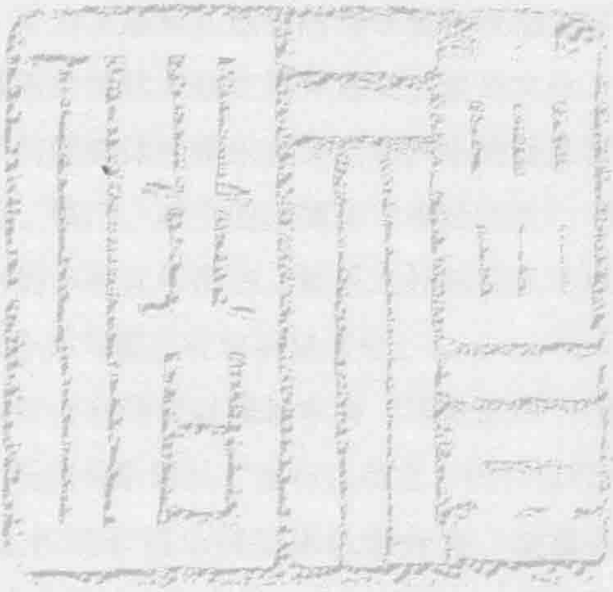
谨以此文向阿希克群体和刘湘晨先生的团队致以由衷敬意！

2013年8月初稿，2014年春修订，2015春节再订

（原载于《中国音乐》2015年第2期）

① 刘湘晨：《痴迷者说——〈阿希克：最后的游吟〉创作手记》。

中 编



对中国礼乐认知的几个误区

礼乐界定

周公国家制度下的制礼作乐，拉开中华民族三千年礼乐文明序幕。在周公之前的部落氏族方国时代已有礼乐观念与某些礼乐形态之雏形，这就是商承夏、周承商的道理，周公对其从国家制度层面加以框架性的规范，周代在其后的数百年间将礼制仪式用乐类型逐渐制作完备。

所谓礼乐，是与国家礼制/民间礼俗仪式相须固化为用的乐舞形态，最高礼制仪式用乐具有歌、舞、乐三位一体之特性。礼制仪式具有多类型性和多层次性，礼制类型谓吉、嘉、军、宾、凶之“五礼”，与之对应的礼乐亦具多类型和多层次性。礼乐有雅乐类型与非雅乐类型。雅乐类型是礼乐的核心存在，但非礼乐之全部。在相当长的历史阶段雅乐类型只用于宫廷，唐宋以降随着国家在县衙以上各级官府普设文庙祀孔，专为文庙祭礼创制的雅乐至各级地方官府为用，如此形成宫廷与各级官府共有雅乐的情状。这在某种意义上也是文化下移，国家通过对孔圣人的尊崇让各地学子们能够体味雅乐意义。非雅乐类型从宫廷到各级官府中应用普遍，既有用于道路、警严、威仪的卤簿和“本品鼓吹”，更有在嘉、军、宾、凶四类礼制仪式中为用的多种礼乐形态。雅乐之外的礼乐不以歌、舞、乐三位一体为主要特征，乐队组合亦与雅乐有着明显区分。

传统雅乐类型乐队组合自周代以降基本为“华夏正声”（隋文帝提出此概念，意即中原自产的乐律、乐调与乐器）：“金石以动之，丝竹以行之”，以编钟、编磬主导，丝竹乐器为用。传统非雅乐类型乐队组合为“胡汉杂陈”：以筚篥（管子）、唢呐为首的鼓吹乐主导，尚有在嘉、宾等礼制仪式等非雅乐类型乐队中加入弦乐器的多种组合。

礼乐重在社会功能性和实用功能性，强调教育功能，亦具审美功能，风格以庄严肃穆为主，亦有明快清亮者。因应不同礼制仪式类型而彰显风格差异。所谓“先王之制礼乐也，非特以欢耳目、极口腹之欲也，将以教民平好恶，行理义也”（《吕氏春秋》）。

中国传统音乐文化实际上由礼乐（仪式为用）和俗乐（日常为用）两条主导脉络构成。礼乐代表国家在场，与仪式相须为用显现群体性庄重、敬畏等多种情感；俗乐对应世俗日常，重个人情感抒发以及愉悦众生。

俗乐在历史发展进程中不断衍生出多种音声技艺形式，诸如说唱、戏曲、歌舞等独立性存在，用途广泛。许多音声形态因俗乐而创造，却又以“拿来主义”的方式固化于礼乐之中，俗乐发展与礼乐演进互具张力。

对中国传统礼乐认知的误区

1. 以雅乐代礼乐

将雅乐代礼乐的现象颇具普遍性。雅乐取其“雅正”之意，在三千年历史进程中一直是礼乐的核心构成，专用于国家最高端的礼制仪式之中。虽然雅乐之乐舞要精雕细刻，但所谓典雅、精雅、细雅、雅致等理念都不代表雅乐的实质性内涵。周公在制礼作乐之时仅规定了乐悬（钟磬）陈设方位（所谓宫、轩、判、特）和佾舞使用人数（依王、侯、卿大夫、士不同层级，佾舞有八、六、四、二之分），在其崇圣情结下，将黄帝（《云门》）、尧（《咸池》）、舜（《大韶》）、禹（《大夏》）、汤（《大濩》）氏族方国的乐舞拿来为用，并将周之乐舞（《大武》）添列其中，如此形成了国家最高祭祀仪式在特定时间、特定地点、特定承祀对象与仪式相须为用的乐舞形态，这是“六代乐舞”的意义，也成为后世论证礼乐的主要依凭。然而，《周礼》与《仪礼》中记述周王室乃至诸侯国有司承载和管理的诸多与礼制仪式相须为用的乐舞形态，诸如“九夏”、“凯乐”、“乡乐”、“房中之乐”、“帗舞”、“羽舞”、“皇舞”等，这些显然是为礼乐有机构成，学界却很少纳入礼乐为用整体考量，只重“六乐”，因此显得对礼乐内涵把握不足。

从周公以降，历朝历代都有雅乐之存在，然对其定位却有些漫漶不清。经历

了南北朝时期的分治，隋文帝杨坚（581—605在位）在其统一华夏时要恢复中原礼乐文化传统，他对礼乐观念的定位与礼乐发展有着重要贡献。他将礼乐中的雅乐定位为国乐，所谓“国乐以雅为称”[①]，认定国乐应用“华夏正声”。雅乐是礼乐的核心，用于国家最高礼制仪式（非全部仪式类型）之中。隋文帝将国乐——雅乐置于宫廷中国家最高礼制仪式，这既是对一千又数百年的礼乐制度的回溯总结，又奠定了其后一千又数百年礼乐的基调。这就是雅乐作为礼乐核心为用的意义。

还是隋文帝，他将太常礼乐重新类分，首次提出“俗部乐”的概念。《新唐书·礼乐志》云：“自周、陈以上，雅郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部。”[②]这里俗部是太常中的类分，其用乐对应嘉、宾等礼制仪式，而非在礼制仪式之外为用的俗乐。俗乐应有双重定位，即与礼乐对应，与雅乐对应。与礼乐对应之俗乐不用于礼制仪式，更多是世俗日常为用，这是一重定位；与雅乐对应之俗乐则是礼乐的下一层级，其在礼制仪式中固化为用，这又是一重定位[③]。后世对依礼制仪式为用的俗乐类分上溯下探，把握礼乐的丰富性和多类型性意义，这里的俗乐更多是在嘉礼和宾礼中仪式为用。隋文帝的类分让中国礼乐观念整体意义的脉络变得清晰起来。

2. 吉礼用乐为礼乐全部

吉礼是祭祀天神、地祇、人鬼以为祈福保安之礼。中国传统社会以吉礼为重，所谓“国之大事，在祀与戎”，在祭祀仪式中用乐历来为社会所看重。但中国礼制不仅是吉礼，而是五大类的共同构成，每一种礼制仪式都有乐与之相须，我们应整体把握礼制仪式用乐的内涵，不能仅以吉礼用乐认知礼乐整体。我们看到，无论是两周还是秦汉以降两千年都是多种礼制仪式中用乐的样态，虽然在金元时期明明有诸种礼制仪式用乐的存在，却以“礼乐人”、“礼乐户”之承载将礼乐观念狭义化，但明清时期又恢复了整体、多类礼制仪式用乐理念[④]。将吉礼用乐当作礼乐全部显然是理念缺失所致，非古人不明，是今人对历史大传统认知不足。

---

① ［唐］魏徵：《隋书》卷一三《音乐志》，北京：中华书局，1973年，第292页。
② ［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》卷二二《礼乐志》，北京：中华书局，1975年，第473页。
③ 参见项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应》，《音乐研究》2013年第4期。
④ 参见董旭彤：《隋唐至明代礼乐观念的变化辨析》，中国艺术研究院研究生院2013届硕士学位论文。

我们既应认知历史大传统中吉礼为重，亦应把握多种礼制类型的意义，认知不同礼制仪式类型所对应的不同乐制类型。在礼制仪式类型中固化为用的乐都是礼乐，如此彰显礼乐的丰富性和多类型性。《大唐开元礼》中太常所辖雅乐与鼓吹乐对应五礼及卤簿用乐关系明确，这就是在宫廷中吉礼大祀只用雅乐，中祀与小祀不能用雅乐；宫廷中雅乐可在嘉军宾礼中与鼓吹乐共用；宫廷中凶礼不用雅乐，只由鼓吹乐承载①。此外，宫中嘉礼与宾礼还有多乐部（涵盖番乐）参与其中，固化为用，这就是我们认知礼乐多类型性的意义。

3. 礼乐断层论，漠视中华礼乐文明三千年

学界对于礼乐探讨多局限在两周，漠视其后，似乎礼乐文明出现了断层。学界多将目光聚焦在东周时期的“礼崩乐坏”，似乎这是礼乐断层的主因。

东周礼崩乐坏实质是诸侯国僭越周制的行为。其后礼崩乐坏成为历朝历代社会出现动荡、世风日下、不按规制行事的代名词。从礼乐意义上讲，这个概念出现之时亦指周王室制定的礼乐消解，这一点我们已有所辨析②。在周代以降社会发展进程中，所谓“王者功成作乐”，改朝换代之后新的社会秩序需要重建，新的礼乐体系需要创制，这种依礼制仪式对乐的创制要沿袭既有礼乐观念，又要依社会与时代发展加入统治集团的新认知，如此使礼乐观念与礼乐制度在发展中延续。我将中华三千年礼乐文明划分为四个阶段，这就是：（1）两周——礼乐制度确立期；（2）秦汉至南北朝——礼乐制度演化期；（3）隋唐——礼乐制度定型期；（4）宋至清——礼乐制度持续发展乃至消亡期③。中国礼乐制度与礼乐文明在三千年中没有断层，是动态地发展着的意义，漠视中华礼乐文明三千年方有礼乐断层之论。

4. 雅乐衰落、俗乐与胡乐兴盛论

持“雅乐衰落论”者不认同雅乐断层和消亡的论说，说雅乐衰落的同时是南北朝以降俗乐与胡乐兴盛，从此消彼长的视角看这种论说确有一定道理。西周制定礼乐确立国家意义，东周之时社会上诸子百家多有乐论，使得雅乐彰显，问题在于持这种认知者是将雅乐代礼乐。所谓“恶郑声以乱雅”是说郑声等不能出现

① 参见项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应》。
② 参见项阳：《“六代乐舞”为〈乐经〉说》，《中国文化》2010年春季号，第31辑。
③ 参见项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第1期。

在依制度规定性的国家吉礼大祀等场合。两周时期周公所立之雅乐更多用于国之大事，在特定时间、地点，面对特定承祀对象而用，其他多种仪式场合中的用乐非为雅乐。以雅乐代礼乐的论点是雅乐概念的扩大化使用，两周礼乐并非仅为雅乐者。两周礼乐官方为用有庙堂、朝堂、厅堂之别，五礼为用之分，雅乐并非唯一，真是应该从整体上把握。

对后世雅乐衰落的认知，还是以两周为参照系。应该看到在汉唐间漫长历史时期这雅乐只用于宫廷，而且不似周公时期将前代乐舞纳入最高礼制仪式为用，并跨代传承，这种置于国家礼制仪式最高端的乐舞形态虽有“王者功成作乐”之说，在下以为政权新立未稳的情状尚不能称之为功成，只有在相对稳定之时的创制方可相对持久，某些时段相关文献记录雅乐缺失以及承载者散佚等现象实在不能视为“衰落”，应看到历朝历代在国家意义上都对雅乐显现出足够的重视。毕竟这是“国乐”，是礼乐之核心。还应看到周代礼乐系统也是逐渐完备，当整体礼乐系统确立则可见这雅乐非礼乐全部，汉唐间将雅乐置于宫廷，王国之属也少有使用，但这并不意味着衰落，而是对雅乐定位为宫廷最高端之意。的确，两晋南北朝大量胡乐（番乐）进入中原，并在宫廷中有相当多的存在，或称被宫廷纳入吉礼之外的礼制仪式中使用，这是时代发展的新变化，各得其所。我们看到，这胡乐（番乐）在宫廷中并非是作为与礼乐对应的形态，而是礼乐之存在。《唐六典》等相关文献记载，胡乐在宫廷中为太常寺所辖“太乐署”教授范围，属拿来主义地固化用于礼制仪式之中，当属礼乐。至于其亦在社会上非仪式为用则又是另外的情状了。我们看到，由于缺失礼乐与俗乐两条脉络的理念，一些音乐史教材只对各朝代新出现的音乐形态进行把握，却不注重一些音乐形态在用乐理念下一以贯之存在及其演化，这也是造成后学以为音乐史发展即如此的印象之所在。

5. 重“形而上”的乐德、乐教，谈礼乐与“乐经”不论本体形态

需要明确的是，历史上辨析礼乐者是对国家礼乐形态有清晰认知前提下的把握。两周国家意义上多种礼制仪式社会上层人士均需在场，所论皆是面对礼乐形态的真实感受。其后两千载，国家规制上下相通的仪式参与者也是如此。进入20世纪，特别是在下半叶，传统礼制仪式用乐在京师和城市中几乎荡然无存，这就为认知传统礼乐带来了极大困难，学术界只好借助文献揣测古人，却又不去把握

乐谱所记录的礼乐存在。不把握礼乐形态，就只好从乐德、乐教层面探究。探讨礼乐不把握礼乐形态，特别是当社会具有礼乐形态真实记录之时不能一并认知，委实是一件不可思议的事情。

两周时期没有记录礼乐的“专用工具”（乐谱与舞谱），东周出现“礼崩乐坏”，学界依此认定其后礼乐尽失。作为乐这种具有时空特性、稍纵即逝的音声形态，在乐谱、录音器材未创之先，我们不可能听到、看到由古人创制和演奏的音声形态，只好凭想象揣度。囿于“礼崩乐坏”之观念，又对后世礼乐不察，对有乐谱与礼制仪式之仪注一并记录的文献漠然视之，这便是理念缺失。我们真是应该对唐宋以降文献中记载的礼乐形态（礼乐乐曲）进行深入探研，以把握礼乐形态之深层内涵。[①] 古代之乐论是建立在对音乐本体把握的基础之上，所谓“形而上”是“有形而上”，无形如何以上？不将礼乐形态一并考量的礼乐研究只能是空中楼阁，只把握礼乐形态不考量与仪式相须意义亦显理念缺失，整体把握方显有形有上之意。

对《乐经》的认知同样如此。由于对国家最高礼制仪式中“经典之乐”——六乐意义认知不足，人们更多从文本意义上辨析《乐经》之存在与否，将《礼记》之“乐记”视为解经的意义，但解经非经。如果对于《乐经》之辨忽略了礼乐形态的把握，忽略了周公制礼作乐之时留给后世经典乐舞（礼乐形态，涵盖乐德与乐语）的意义，忽略了周公崇圣而将六乐设特定承祀对象的对应性意义，后世礼乐观念变化多采取制定一套最高礼制仪式为用的雅乐应对多种承祀对象之时，特别是缺失了王庭和诸侯国专门活态承载礼乐机构对这六乐的严格训练以承继之时，所谓“君子三年不为礼，礼必坏；三年不为乐，乐必崩”（《论语·阳货》），这周代雅乐必定失传。值得考量的是，所谓“秦火”之说实难为据，毕竟秦火之后五经依旧，而《乐经》独失，只从文本上加以考量而不把握乐所具有的时空特性，不认知礼乐形态在其时尚未发明记录的工具，这种大型礼制仪式为用的乐舞形态只能靠机构管理下的专业群体活态承载。这些条件一旦缺失，失传是为必然。[②]我们说《乐经》不应该仅为文本以及所谓乐德之论就是这个道理。

---

① 参见项阳：《以〈太常续考〉为个案的吉礼雅乐解读》，《黄钟》2010年第3期；《一把解读雅乐本体的钥匙——关于邱之稑的〈丁祭礼乐备考〉》，《中国音乐学》2010年第3期。

② 参见项阳：《“六代乐舞”为〈乐经〉说》。

6. 不察礼乐观念在时代发展中不断调整与丰富性演进

中国礼乐制度实施三千载，我们必须对不同历史时期的礼制仪式类型和乐制类型进行辨析，以考量和体味礼乐观念的不断调整与内涵演进的丰富性意义。从周代文献与出土物的相关研究可见周公对于礼乐制度仅是确立了框架和国之大事中为用的礼乐形态，至于国之小事中用乐以及他种礼制仪式中的用乐有一个逐步完善的过程，《周礼》《仪礼》等多种文献中可以明确，而张秀华博士对于西周礼制的专研也充分证明这一点①。

秦汉以降不再依周公模式将前朝乐舞拿来在国家最高礼制仪式中为用，所谓"秦、汉、魏、晋代有加减……有帝王为治，礼乐不相沿"（《魏书》）。在礼乐制度定型期的隋唐时代明确依五礼为用，诸种礼制仪式类型所对应不同乐制类型，《大唐开元礼》是这种整体礼乐理念的绝妙释解。金元时期以礼乐人与礼乐户承载的仪式用乐方为礼乐的观念，显示这两朝立国时间短促，对中原既有礼制把握不足，不具整体礼乐观念的样态。明清承继唐宋之整体礼乐观念并有新变化，国家将吉礼划分为大中小三类，明确不同层级承祀对象，将中祀和小祀以"通祀"论，宫廷和地方官府都须实施，明确地方官府在实施这些吉礼仪式时亦需用乐（这与《大唐开元礼》有别）。中祀之"文庙祭礼乐"等属于雅乐类型，中祀旗纛之祭和先农之祭由教坊乐系之鼓吹乐承载，小祀全部为鼓吹乐承载，如此鼓吹乐"登堂入室"成为吉礼之用乐类型②。两周时期是"刑不上大夫，礼不下庶民"，汉魏以降越来越注重官与民对礼制仪式用乐的感知。如此方显中华礼乐文明的整体意义。以上这些均显示礼乐观念在不断发展中的实质性变化③，这就是所谓演进的道理。

7. 聚焦宫廷谈礼乐，难以把握礼乐制度上下相通的体系化

学界谈礼乐制度更多侧重宫廷，如此给人以礼乐制度局限于宫廷之印象，这显然不符合历史的真实存在。检阅历史文献，礼乐制度涵盖了宫廷、王府、各级地方官府以及军旅等不同层级，从地方志书可充分把握各级官府均依五礼仪式而

① 张秀华：《西周金文六种礼制研究》，吉林大学2010届博士学位论文。

② 参见项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3、4期；《明代国家吉礼中祀教坊乐类型的相关问题》，《音乐研究》2012年第2期。

③ 参见《礼乐之间，一个久违的思想空间》，《光明日报》2011年5月9日"国学版"。

用乐。不认知或称忽略这一点则势必将礼乐制度视为宫廷专利。

既往学界较少关注自南北朝始延续了一千又数百年的乐籍制度。在这种制度下，从宫廷到各级官府都集聚一群专业、贱民、官属乐人，在籍的男性乐人更多承载礼制仪式用乐，毕竟在其时礼乐必须由乐人活态承载。我们用20余载对乐籍制度进行全面辨析，初步把握这个群体礼乐与俗乐的双重承载，如果不能够认知这个国家制度下生存的群体也难以把握乐籍制度从宫廷到各级官府体系化存在的意义。[①] 也许有人会讲，在乐籍制度实施之前承载礼乐的群体如何呢？其实也不难把握。此前国家意义上亦有官属乐人群体的存在，只不过没有用“乐籍”归之。

还应关注的一个问题是，宫廷音乐显然不能与礼乐或者雅乐等同视之。宫廷音乐既有仪式为用，亦有非仪式为用。仪式为用尚有多种类型也不可一概而论，何况作为宫中日常娱乐消遣之用乐更是不能以礼乐视之。在宫廷中有些场合的用乐如同当下的“背景音乐”，在其时虽然有乐人在场奏唱，但这显然不能将其以礼乐归之。

8. 不从当下民间社会礼乐活态把握传统，看不到历史上国家礼乐的民间接衍

由于看不到国家意义上各级官府和军旅镇戍之地都要实施礼制仪式用乐，学界常以为随封建社会解体礼乐便烟消云散。当把握住乐籍制度下官属乐人在各级官府中普遍存在及其承载，在雍正年间乐籍解体后这个群体将其承载的诸种国家礼制仪式用乐或有偿或义务为官府服务，更将其用于民间礼俗仪式之中。我们对多地官属乐人后代进行考察，民间礼俗仪式用乐对历史上国家礼制仪式用乐具有接衍意义，曾经的官属乐人将在地方官府存在的国家礼乐特别是鼓吹乐类型带至民间礼俗仪式中为用[②]。将国家礼制仪式乐曲形态与当下民间存在比较就会发现，传统意义上的礼乐曲目在当下全国各地均有相当数量的活态存在，从《中国民族民间器乐曲集成》各省市卷本中可得印证。

我们的学术团队这些年来秉持历史人类学“回到历史现场”的学术理念，对

---

① 参见项阳著：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年；近年来项阳所承担的国家课题还有《中国乐籍制度研究》以及《中国乐籍制度与传统音乐文化》，使研究走向深入。

② 雍正禁除乐籍为一个时间节点，官属乐人们是将其承载的所有礼乐和俗乐音声类型转而服务于民间，我们在考察中特别把握乐籍后人群体承载、口述史及当下活态与历史接通的意义，多种材料可以明确这种认知，可参见我们学术团队成晓辉、李卫、魏晶、张咏春、孙云、程晖晖、郭威、任方冰、巩凤涛、林乐飞、徐倩、白莉、刘佳、柏互玖、逯凤华、周晓爽、王丹丹、袁郁文、秦晓妍、李成、孙茂利、董旭彤的硕博系列文论。

当下民间多种礼俗仪式用乐进行跟踪考察，完整录制了不同类型（五礼均在）的数十个礼俗仪式及其用乐的全过程，并对其中的音乐形态进行辨析。将历史上官书正史、笔记、地方志书中的礼乐形态文本与多地官属乐人后代承载的礼俗仪式和乐曲比较，可真切把握传统国家礼制仪式之用乐在当下民间礼俗仪式中活态存在。正是由于民间接衍国家礼乐观念和礼乐形态，民众对礼乐文化有认同感，方使得传统礼乐文明延续而不绝。

研究礼乐文明，须具整体理念综合考量，切不可限于一时一事，更不可先入为主。把握不同时期礼乐观念与制度的变化，将不同礼制仪式类型与不同乐制类型相对应，厘清发展脉络，将形而上的思想与形而下的本体形态一并认知，方为礼乐研究之根本。中国之所以称之为礼乐文明，就在于从宫廷到各级地方官府乃至民间都有礼乐之类型性存在，如此形成礼乐之体系化、等级化、丰富多样性的意义，这是中国礼乐文明之特色，这种礼乐的体系化存在也是有别于世界上他种人类文明的重要标志。

2013年9月初稿，10月修改

（原载于《中国音乐学》2014年第1期）

周代国家礼乐教育相关问题辨析及启示

周代国家音乐教育重在礼乐教育

说到中国国家音乐教育之源头，总要与《周礼·春官宗伯·大司乐》相联系，这段文字不断引发后世人们对其进行解读：

大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。凡有道者、有德者使教焉。死则以为乐祖，祭于瞽宗。

以乐德教国子，中和、祗庸、孝友；以乐语教国子，兴道、讽诵、言语；以乐舞教国子，舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大磬》（韶）、《大夏》、《大濩》、《大武》；以六律、六同、五声、八音、六舞大合乐，以致鬼神示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人，以作动物。乃分乐而序之，以祭、以享、以祀；乃奏黄钟、歌大吕、舞《云门》，以祀天神；乃奏太蔟、歌应钟、舞《咸池》，以祭地示；乃奏姑洗、歌南吕、舞《大磬》（韶），以祀四望；乃奏蕤宾、歌函钟、舞《大夏》，以祭山川；乃奏夷则、歌小吕、舞《大濩》，以享先妣；乃奏无射、歌夹钟、舞《大武》，以享先祖。

凡六乐者，文之以五声、播之以八音；凡六乐者，一变而致羽物，及川泽之示；再变而致蠃物，及山林之示；三变而致鳞物，及丘陵之示；四变而致毛物，及坟衍之示；五变而致介物，及土示；六变而致象物，及天神……

凡乐事，大祭祀宿县，遂以声展之。王出入，则令奏《王夏》；尸出入，则令奏《肆夏》；牲出入，则令奏《昭夏》。帅国子而舞。大飨不入牲，其他皆如祭祀。

大射，王出入，令奏《王夏》。及射，令奏《驺虞》。诏诸侯以《弓矢

舞》；王大食，三侑，皆令奏钟鼓。王师大献，则令奏凯乐；凡日月食，四镇、五岳崩，大傀异灾、诸侯薨，令去乐。大札、大凶、大灾、大臣死，凡国之大忧，令弛县；凡建国，禁其淫声、过声、凶声、慢声；大丧蒐廞乐器。及葬，藏乐器亦如之。

大司乐为乐师之长，在某种意义上管理着最早的“皇家音乐学院”。所谓“成均之法”，指乐制自身；“学政”系学院教学与管理；“国之子弟”应指当时社会上有身份之王、侯、卿大夫、士之后代，属于有资格接受礼乐教育的人。教习为“有道者、有德者”担当，他们非为国子，“死则以为乐祖，祭于瞽宗”，是说为师者皆为盲人。

作为记述周代官制的典籍《周礼》，据称早期以《周官》名之，叙述各级、各类官员之执掌。“春官”类下大司乐执掌周王室的诸种用乐，他的管理团队有“中大夫二人，乐师、下大夫四人，上士八人，下士十有六人，府四人，史八人，胥八人，徒八十人”①。这些以管理层为主，既为乐师之长，宗伯所辖的钟师、磬师、笙师、镈师、韎师、旄人、籥师等，应与大司乐有直接的关联。这些属于乐舞的承载与教育者。

周代国家音乐教育的内容

一般意义上的音乐教育，侧重技巧与技能，或称技艺并重。作为礼乐教育，如《周礼》所载，重在乐德、乐语、乐舞三者之间的内在关联性，毕竟乐德要靠乐舞（本体形态）加以体现。没有乐舞之本体形态，所谓乐德与乐语皆无从谈起。我们应全面把握周代国家音乐教育中乐与舞的本体内涵，依《周礼》和《仪礼》记载的乐与舞使用场合类分，方能把握礼乐整体意义以及雅乐的核心意义。认知礼乐形态对探讨周代乐教不可或阙。

周代掌乐机构属春官宗伯管理，大司乐为乐师之长。大司乐执掌具有礼乐之核心意义、用于“国之大事”中的“六乐”——雅乐。学界探讨两周礼乐更多聚焦于此。然而，周代礼乐显然非仅六乐。《周礼》与《仪礼》记述有相当数量“六

① 《周礼·春官宗伯三》，文渊阁《四库全书》本。

乐”之外的礼制仪式为用乐、舞形态。

“钟师掌金奏。凡乐事，以钟鼓奏‘九夏’：《王夏》《肆夏》《昭夏》《纳夏》《章夏》《齐夏》《族夏》《祴夏》《骜夏》”①“注疏”中列出了九夏所对应的诸种用途，这是既用于王廷亦在诸侯国仪式中依等级为用的乐舞形态。

“凡射，王以《驺虞》为节，诸侯以《狸首》为节，大夫以《采蘋》为节，士以《采蘩》为节。”“燕射，帅射夫以《弓矢舞》。”“凡军大献，教《凯歌》，遂倡之。”②

“磬师，掌教击磬、击编钟。教缦乐、燕乐之钟磬。及祭祀，奏《缦乐》。”“凡祭祀、飨食奏《燕乐》。”“镈师，掌金奏之鼓。凡祭祀，鼓其金奏之乐，飨食、宾射亦如之。军大献，则鼓其《凯乐》。凡军之夜，三鼜皆鼓之，守鼜亦如之。”“韎师，掌教《韎乐》，祭祀则帅其属而舞之。”③

这是分礼制仪式类型用乐的表述，这里至少有嘉礼、军礼与吉礼仪式为用的意义。射礼中以上数首乐曲多为《诗》中作品，关键是将其与仪式固化为用，而且有等级为用之分。

磬师掌教之“缦乐”、“燕乐”，镈师掌教之“金奏之乐”、“凯乐”，韎师掌教之“韎乐”，《弓矢舞》要在“诏诸侯”时为用，等等，明确用乐的仪式性类分，如果将《仪礼》中在燕礼、乡饮酒、乡射礼、大射礼等礼制仪式中用乐的记述一并把握，则可看出周代礼乐在不同礼制仪式类型中的具体内容与形态。

---

① 《周礼注疏》卷二四，（文渊阁《四库全书》本）：“注：以钟鼓者，先击钟、次击鼓，以奏九夏。夏，大也。乐之大，有九。故书纳作内。杜子春云，内当为纳。祴读为陔鼓之陔。王出入，奏《王夏》。尸出入，奏《肆夏》。牲出入，奏《昭夏》。四方宾来，奏《纳夏》。臣有功，奏《章夏》。夫人祭，奏《齐夏》。族人侍，奏《族夏》。客醉而出，奏《陔夏》。公出入，奏《骜夏》。《肆夏》，诗也。《春秋传》曰：‘穆叔如晋，晋侯享之。金奏《肆夏》三，不拜；工歌《文王之三》，又不拜；歌《鹿鸣之三》，三拜，曰‘三夏’，天子所以享元侯也，使臣不敢与闻。《肆夏》与《文王》、《鹿鸣》俱称三，谓其三章也。以此知《肆夏》，诗也。《国语》曰：金奏《肆夏》《繁遏》《渠》，天子所以享元侯，《肆夏》《繁遏》《渠》，所谓三夏矣。吕叔玉云，《肆夏》《繁遏》《渠》皆《周颂》也。《肆夏》，《时迈》也。《繁遏》，《执僥》也。《渠》，《思文》也。肆，遂也。夏，大也。言遂于大位，谓王位也。故《时迈》曰：‘肆于《时夏》，允王保之。’繁，多也。遏，止也。言福禄止于周之多也。故《执僥》曰：‘降福穰穰，降福简简，福禄来反。’渠，大也。言以后稷配天，王道之大也。故《思文》曰：‘思文后稷，克配彼天’。故《国语》谓之曰：‘皆昭令德，以合好也。’玄谓以《文王》《鹿鸣》言之，则‘九夏’皆诗篇名，颂之族类也。此歌之大者载在乐章，乐崩亦从而亡，是以颂不能具。”

② 《周礼注疏》卷二三。

③ 《周礼注疏》卷二四。

周代两种音乐教育者

周代文献中明确记载的音乐教育对象就是国子。问题在于，这些乐舞、乐器由谁承载，教育者如何保障这些乐舞形态能够规范化、系统性地传授给被教育者；礼乐侧重群体性、是具仪式性为用的乐舞形态，如果不对教育者实施教育，何以能够完整地把握乐舞形态及与仪式之关系？如果仅是承载乐舞形态而不把握其实质内涵，这乐舞之承载的乐德与乐语又怎样全面传达给国子们，何以保证在乐舞形态中准确传达乐德意义？我们看到，周代官方音乐教育者有两种人：教育管理者与教育实施者。在下以为，乐师之长大司乐所辖应是管理者的意义。其中乐师既参与管理也兼教授“小舞”：“乐师，掌国学之政，以教国子小舞。”①直属宗伯管辖的钟师、磬师、笙师、镈师、韎师、旄人、籥师等属于乐舞的承载与教育者。

这些乐舞的承载与教育者是否均为盲瞽之人？作为乐器执掌尚能理解，而舞蹈承载与教育者为盲瞽之人则有些不可思议。所谓礼乐，在其时更多是为群体性乐舞在仪式中为用，这些执掌与承载礼乐之人各司其职，还要有整合的意义。如果说作为“六乐”之五种是从其时这五个氏族部落方国将其乐舞拿来为用，然后将周之《大武》加列其中，如此可原样照搬，即将这些部落氏族方国乐舞承载者也一并拿来，这里就有两个问题。一是这种群体性的乐舞形态需要活态延续，毕竟两周延续了数百年，那么，在其后不断选择盲瞽之人以为承继之时当然要教其基本技艺，这些属不属于乐教？其二，除雅乐外，周代礼乐尚有多种乐舞样态，这些乐舞的创造同样是既有“拿来主义”亦有专创。含“六乐”在内，这些乐与舞的承载者亦需代代相承，既然成为制度规定性，在仪式中固化成为必需，那就必定为活态承载的样态。王廷所辖与诸侯国有司为用并在，教育者的主体亦为被教育的对象，然后方可实施教育。在这种意义上，这些不断被选拔出来的有“道德”的盲瞽之人能够担当起礼乐教育重任，而这个群体自身被教育亦是值得考量的问题，毕竟数百年间这些乐舞都要实施而非仅限于一时，新加入的人要持续性承载这些乐舞必须首先要实施教育。所以说周代国家礼乐教育的实施者首先是礼乐承载者，承载首先要被教育（这应该不是

① 《周礼注疏》卷二三。

一个鸡和蛋的问题），然后方能对国子实施礼乐教育，毕竟这些乐教并非仅仅是技能与技艺的教育，还要有乐舞的整体调度、群体性的演奏，周代礼乐核心之雅乐不是个体行为所能够完成。

周代国家音乐教育中两种被教育者

周代国家音乐教育实际是对两种人的教育：一是王廷和诸侯国有司机构中承载礼制仪式用乐之人，这是一群专职人员，必须实时承担多种礼制仪式用乐之需，毕竟在其时这种大型的、群体性乐与舞的形态必须要活态承载，与此同时他们也要承担礼乐教育职能，所以说这教育者同时也是被教育者；另外一种人则是王室及诸侯、卿大夫、士一级的子弟，所谓“国子”是也。

国子学习与掌握礼乐，“以乐德教国子，中和、祗庸、孝友。以乐语教国子，兴道、讽诵、言语”。这些一定要通过礼乐具体形态加以承载，通过“六乐”使国子懂得“以六律、六同、五声、八音、六舞大合乐，以致鬼神示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人，以作动物”。这六律、六同、五声、八音、六舞尽在“大合乐”之中，以达致鬼神、和邦国、谐万民、安宾客、说远人、作动物之功效或称目的者，所有这些都要通过大合乐加以体味。

国子在特定时间、特定地点，对应特定承祀对象，以礼乐为用，重在参与，在其间体味诸种具有实用性的情感。这种体验在其时也只有国家意义上方能得到。一个问题摆在面前：《周礼》和《仪礼》中乐舞形态绝非仅是六乐。是否可以这样认为，国子所习乐舞形态只是礼乐核心的雅乐部分——“六乐”，其他多种用于不同礼制仪式类型中的礼乐形态不由这个群体传承，国子对于这些礼乐形态只是一种认知或了解，具体承载者还是在王廷和诸侯国的这些礼乐机构（同样具有教育功能）的专业乐人。

礼乐机构中专业乐人与国子接受礼乐教育的目的不相同。前者是为了国家多种礼制仪式用乐之需要必须有的一群，他们所接受的礼乐教育更为全面和系统，毕竟他们所面对的是多种礼制仪式中用乐的需要。他们在接受了全面而系统的礼乐教育之后，既承担教育国子参与和认知国家礼制仪式用乐的重任（在国子参与的礼制仪式中他们同样要参加），还要承载多种礼制仪式类型中的用乐（国子对国家意义上

诸种礼制仪式用乐都要认知，这是步入上层社会的基本要求）。《乐记》记述孔夫子在鲁国所见六乐之祭先考仪式中有司乐人误奏的状况，显示鲁国有司乐人训练不力，所谓“有司失其传”，竟在《大武》中“声淫及商”，这显然是不应该出现的旋律①。应该明确的是，孔子和宾牟贾以及苌弘等都属有身份之人，每年都要参与到这样的祀典之中，受到过系统的礼乐训练，能听出乐之谬误②，有身份之人（一批又一批国子不断受到有司之礼乐教育）重礼乐之核心为用的六乐教育，为其步入社会之需，这应该是诸子将六乐指代礼乐的主要原因。然周代礼乐机构中无论是教育还是承载的礼乐形态绝非仅为六乐，这是认知周代礼乐的关键所在。

皇家礼乐机构与诸侯国礼乐机构之关系

学界对于周之诸侯国有“天子之侯”与“诸侯之侯”的认知。作为诸侯之侯更多是在东周，即群雄并起呈争霸之势时，所谓“礼乐征伐自诸侯出”，这是所谓“礼坏乐崩”之实际表现。有意思的是，这些对王位存觊觎之心的诸侯在争霸之时依然要“挟天子以令诸侯”，还是要打出周天子之招牌，如此引发我们的思考，周公所制定的国家礼乐制度在多大程度上为天子之侯所接受与采纳，或者说制度规定诸侯国必须有相应实施。在天子之侯的国度礼乐制度应该宗周，其国子教育不会都集中于王廷，否则诸侯国之诸子在年幼之时都要跋山涉水送至王廷，显然不是这样的状态。以音声为主导的礼乐形态只能依靠人群活态传承，这样的承传方式引发我们的思考：在其时如何将周王室制定的这些礼乐形态在诸侯国得以相通一致性的实施？

诸如《乐记》“宾牟贾”章记述鲁国先考之祭《大武》为用；齐国四望之祭《韶乐》为用。《周礼》与《仪礼》记述多种天子与诸侯相见等场合需“九夏”之乐舞，在士婚礼、乡射礼、大射仪、乡饮酒礼、燕礼中仪式为用的乐，还有以王

---

① 宾牟贾侍坐于孔子，孔子与之言，及乐。曰：“夫《武》之备戒之已久，何也？”对曰：“病不得其众也。”“咏叹之，淫液之，何也？”对曰：“恐不逮事也。”“发扬蹈厉之已蚤，何也？”对曰：“及时事也。”“《武》坐致右宪左，何也？”对曰：“非《武》坐也。”“声淫及商，何也？”对曰：“非《武》音也。”子曰：“若非《武》音，则何音也？”对曰：“有司失其传也。若非有司失其传，则武王之志荒矣。”子曰：“唯。丘之闻诸苌弘，亦若吾子之言是也。”《礼记·乐记》，转引中央音乐学院中国音乐研究所编：《中国古代乐论选辑》，北京：人民音乐出版社，1962年，第59页。

② 参见项阳：《“武音”辨》，《中国音乐》2009年第2期。

后、诸侯夫人等仪式为用的乐等，我们虽不能把握曲调，却可从《诗经》中认知其部分曲目之歌词内容，还有一些属于《诗经》之佚篇（有篇目无歌词者，亦有笙诗之说）。这些国家礼制仪式规定性用乐有些直接标明属于诸侯为用，是否这只是一种制度框架，诸侯国在实施相关仪式之时只是借用其乐与舞之名称，而内容自创？显然不应是这样的情状。笔者有专文辨析《〈诗经〉与两周礼乐之关系》①，对于周王室所采集十五国风，在下以为王室并非仅将其以文本采录，而是将承载者连同曲调曲词一并纳入宫廷中为用，在宫廷中设置相应机构以为管理。为用之时，王室对其进一步类分，有些乐曲用于日常之需，而有些曲目则被纳入仪式用乐，诸如在乡饮酒、乡射礼、燕礼中以“乡乐”、“房中之乐”类归仪式固化为用的《周南》《召南》以及《小雅》中的曲目等，作为《大雅》的一些曲目“注疏”中多认定仪式为用，“颂”在仪式中为所用应无疑问。

既然这些都归入礼制仪式中固化为用当属礼乐，《诗经》有礼制仪式与非礼制仪式为用的双重意义。我们的问题是：这《诗经》双重活态为用仅是周王室所为，还是诸侯国亦如之？如若诸侯国不照周王室那套来实施，那诸种相应的礼制仪式会是怎样的情景，是否仅在仪式中念诵歌词？若如此墨子（战国时期，一说为宋国人，一说为鲁国人）何以称《诗经》“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”（《墨子·公孟》）？孔子在鲁国删诗以成三百篇，难道仅是文本的意义？若说这些“诗”在当时非仅是文本意义，其时未有舞谱与乐谱之发明，应该是以可诵、可弦、可歌、可舞的活态传承为要，其初始从乐曲生发之地将这些乐人和其承载集中到王廷，要保持大规模采集之时各具特色的样态也要有代代传承，毕竟这是要贯穿两周数百年，这难道不是要有教育过程的连续性意义？

周王室执掌的礼乐机构负有实施和教育的双重职能，没有乐谱、舞谱以用，这种机构必须强有力地对诸种乐舞进行管理方能有效承载、乐舞得以承继，如此成为各诸侯国有司效法的“标本”或称范本。有意思的是，两周时期鲜见周王室全方位使用这些礼制仪式用乐实录文字，与《周礼》和《仪礼》具有一致性的礼乐为用的记述恰恰是在诸侯国中，这不能不引发思考，周之礼乐教育是周王室和诸侯国（应为天子之侯）依制共同实施的情状。诸侯国有司与周王室大司乐治下

① 项阳：《〈诗经〉与两周礼乐之关系》，《中国文化》2013年春季号，总37辑。

的礼乐承载具有相通一致性无非有两种可能，一是周王室派师一级的人物到各诸侯国教授，一是各诸侯国之有司派员到周王室治下的用乐管理和教育机构进行学习，除此之外别无他途，毕竟在其时无论是仪式的调度还是仪式中所用的乐舞、乐曲都需要活态承载，这就是依《周礼》《仪礼》与多种两周文献相比较得出的周王室与诸侯国有司礼制仪式用乐的相关思考。既然宗周，为王室所封国，依循相同制度，囿于乐舞形态之特殊性，这制度规定与礼乐具体实施间的现实矛盾性应在考量之中。

音乐本体与礼乐为用

由于乐之音声特性，加之两周时期乐谱、舞谱未具，因此，除了依文献之描述以及出土文物的把握外，人们难以把握礼乐形态，只好用文字聚焦在乐德、乐施、乐化等层面。应该明确，时人谈礼乐是基于对礼乐形态所见、所闻、所感之把握，而后人则是通过先人的描述进行揣测。问题在于，我们虽不能得见当时的礼乐形态，但辨析礼乐不考虑礼乐类型和礼乐形态，难以形成对礼乐概念的整体认知。中华礼乐文明三千载连绵不绝，甚至可以说形成了中华民族用乐的两条主脉之一（另外一条为俗乐），如此，虽然对两周礼乐形态不可以得见，但我们应对后世有了乐谱、舞谱，记录相对完善的礼制仪式与礼乐形态予以辨析，如此能有大致的印象与把握。还应认知当下民间礼俗中接衍历史上国家礼制仪式的俗化状况，从历史记载和当下民间活态中努力把握礼乐的意义。学界说到礼乐更多形而上，但没有形何以上？这就是我们在辨析礼乐之时强调应将礼乐形态一并考量的道理所在。虽然难以把握，却是必须考虑的选项。从后世所具有的礼乐形态与仪式之关系中加以认知，力图接近也是一途。世人无从对两周礼乐感知，却可借助诸子的论说加以合理想象——“尽善尽美”，后世有礼乐形态可感之时，却漠然置之，一味声称礼乐只有两周好，这既是悖论，也彰显无奈。

之所以被认定为礼乐，就在于乐舞形态与礼制仪式相须固化为用，不如此断无礼乐的意义。在下以为，应该辨析在与礼相关场合的用乐和礼制仪式中用乐的差异性内涵。前些日子我去河北参加了一场葬礼，事主请来了一个吹鼓手班社和一台大戏。戏班每天下午和晚上都有演出，这种状况延续到出殡之前。戏班演出

主要是为了招待乡民，丧家有事方请戏班，这是在凶礼相关场合的用乐，难说礼乐意义，毕竟这样的用乐非在仪式之中；而作为吹鼓手班社则不同，它要因应诸多仪式程序而用，诸如吊孝、行奠、路祭，直至上林等，虽然这吹鼓手班社所奏也有非仪式为用的一部分，但作为与仪式相须且固化为用的应为礼乐意义。在与吹鼓手班主的交谈中，他非常明确在仪式场合和非仪式场合用乐的差异。换言之，非仪式所奏的乐曲绝对不允许纳入到以上所讲的仪式场合中为用。

这乐本无所谓礼与俗，所谓礼乐是与礼制/礼俗仪式相须为用，前提是礼，必须在仪式中为用，成为或国家、或区域人群认同固化（或依制或约定俗成）使用者，我们在多篇文章中辨析了礼乐形态既有专创亦有“拿来主义”式的使用，礼乐主要应该从其功能性的意义上加以把握，还要考量是否与仪式相须，是否固化为用等，具备了这些条件即为礼乐，反之则不能够视之为礼乐范畴。

礼乐必须具备社会功能和实用功能仪式性固化为用，那些不在其中的乐便被划归非礼乐类型，如此便是礼乐与俗乐两分的意义。既然礼乐是要与仪式结合，而仪式归属于礼的不同类型，不与仪式相须难为礼乐意义。从3000年中国礼乐文明史来看，这雅乐一定是有国家用乐核心意义，而且需制度确认。无论两周的六乐，还是汉魏以降国家制定一套雅乐应对最高端的多种礼制仪式为用，宋元以降各朝又专门制定地方官府为用的《文庙祭礼乐》，使得县衙以上官府也有雅乐实施，这雅乐是国家制度下的创制与认同，必须是“金石以动之，丝竹以行之”所谓“华夏正声”的组合。仅从乐器组合上恢复不难，关键在于雅乐自身，绝非随意的形态都可以称雅乐者。雅乐为雅正之乐，非典雅、精雅、细雅、雅致之意。换言之，雅乐在中国礼乐文化中有着独特的意义，它是中国礼乐之核心存在，却非礼乐之全部。既然礼制仪式有着不同的类型，诸种礼制仪式都有用乐之需求，周公以降3000年的礼乐文明中礼乐具有风格丰富性和多类型性的意义，我们不能以雅乐代礼乐，这是应该清楚的问题，多层次、多类型性礼乐观念下得到民众广泛文化认同的礼乐实践方具真正的乐教意义。

既然中国最早的国家音乐教育是礼乐教育，周代“皇家音乐学院”要使学子们把握礼乐本体与礼制仪式相须为用，如此使得乐德、乐语与乐舞融为一体并在仪式中体现，这才是具有礼乐功能性的意义。当下一些院校要恢复或称还原雅

乐，应先对相关问题进行辨析，如果不把握雅乐内涵，恢复雅乐的意义何在？恢复之后对于乐教究竟有怎样的意义都值得考量。只恢复乐之本体而不注重相应礼制仪式与应用对象，难以构成真正意义上的雅乐，更何况所谓雅乐一定是歌舞乐三位一体的样态。所以说应厘清观念，礼乐为最高层级，雅乐为礼乐的核心为用，却非礼乐全部，雅乐不能取代礼乐。应认知礼乐的多类型性和风格丰富性以及不同层级为用，嘉礼、宾礼、军礼、凶礼中仪式固化为用的乐都是礼乐，礼乐与礼制仪式依附共生，把握住这些对认知传统礼乐及其乐教思想应该有所助益。

研究传统乐教，须回到历史语境中，从礼乐观念、礼乐形态、礼乐的仪式性存在、礼乐风格丰富性、礼乐之多种功能性为用以及文化认同等诸种意义上综合考量，这是礼乐传统的整体意义；在礼制与礼俗仪式中、在乐与礼相须为用中体味和谐，乐教思想由此而生。谈乐教不考量礼乐本体形态是无形而上者，而只讲礼乐本体形态没有与之相须的礼制/礼俗仪式固化为用也是缺失，还应有文化认同方为完整意义上的礼乐存在，传统乐教观念方得显现。

参加中国音乐学院主办“首届乐教文化国际学术研讨会”论文

（原载于《中国音乐》2014年第1期）

礼乐与俗乐两条主脉是中国传统音乐文化的特征

关于中国传统音乐文化的整体研究，学界近年来多有发力，新理念下的学术成果不断涌现，这对既有相对固化的学术认知有所冲击。一个世纪以来音乐史学界学术著作丰厚，但对中国传统音乐文化的整体把握似乎略显不足。例如讲中国礼乐文化多限于两周，看不到礼乐制度三千年一以贯之的主导脉络；对一千又数百年的中国音乐文化产生实质性影响的乐籍制度没有整体把握；对传统音乐类分意义上的认知存在不足，虽然从宫廷、民间、文人、宗教四分视角把握的确相对明晰，但却对其间内在关联性难以把握，导致许多问题的认识依旧处于“模糊”状态。

近20年来，我研究的重心在中国乐籍制度和中国礼乐文化。前者从实地考察把握乐户后人群体入手，进而深入辨析相关历史文献，使乐籍制度的脉络逐渐清晰。在始于南北朝消解于清代雍正年间的这种国家制度下，在籍官属乐人们承载着从宫廷到各级地方官府所主导的多种音声技艺形式与形态，依不同功用归结起来可分为两大类，这就是礼制仪式用乐类型和非礼制仪式用乐类型。与礼制仪式相须为用的乐当然属于礼乐类型，不与礼制仪式相须为用的乐则是彻头彻尾的俗乐。在乐籍制度下，无论礼乐和俗乐都由乐籍群体主导。问题在于：在既有相关著作中，这礼乐更多只在两周时期讨论（所谓周公制礼作乐，战国礼崩乐坏，汉魏以降这音乐文化由神本而转向人本），对于礼乐文化难从主脉意义上形成贯穿性认知。乐籍制度生发于南北朝，千百年间官属乐人们对礼制仪式用乐承载记载既明确又丰富，问题究竟出在哪里呢？

既然礼乐与俗乐都由乐户们承载，我们应依此确定研究思路，即从乐籍制度下官属乐人们承载的礼乐和俗乐两条脉络去上下追寻。俗乐一脉自汉代以降学界

已有相对清晰的考量，恰恰是对两周时期俗乐把握不足，这属于逻辑起点认知的意义，即应把握俗乐理念源头上的多种俗乐现象。但学界毕竟对后世两千载的俗乐发展认知比较到位，因此，我在这里将重心放在礼乐一脉，将这一脉梳理清楚，也便把握住了两条主导脉络的意义。对于周代俗乐的认知当也重要，限于篇幅，容后再议。

我们先从两周时期国家礼制仪式用乐的类型性进行辨析，把握《周礼》《仪礼》《礼记》以及多种先秦典籍相关记载，认知其时礼乐观念、礼乐制度与礼乐形态的关系，考察两周礼制仪式的相通与相异，把握“礼崩乐坏”的实质性内涵，辨析学界何以更多将目光专注两周来考量礼乐。当对这些有所把握之时，将两周礼乐观念、礼乐制度以及礼制仪式用乐类型加以梳理，并与秦汉以降国家礼制仪式用乐进行对照，一种很有意思的现象展现在面前：自《史记》与《汉书》始，历朝历代官书正史中均有“乐志”或“礼乐志”，礼乐内容记载丰富。这些典籍多是先梳理礼乐观念，再谈本朝礼制仪式的规制及其用乐状况，虽然汉魏以降礼乐核心为用的雅乐不相沿袭，但国家意义上的礼制仪式用乐从未缺席。文献显示既有不同礼制仪式类型对应相同乐制类型，又有同一礼制仪式类型对应不同的乐制类型，变化丰富，风格多样。这引发我们的思考：明明历史上有这样一以贯之的礼乐观念、礼乐制度和礼乐类型存在，何以我们的音乐史研究却难以整体把握呢？

在困惑中我开始有意识地对礼乐观念、礼乐制度、礼乐形态进行研讨，我的研究生团队也加入到研究行列之中，这是需要“群起而攻之”的课题。我虽然在乐籍制度研究过程中对礼乐问题有所考量，但真正以专题形式进入研究状态还是近十多年的事情，这是有整体思考、相对系统性的研究与把握。

对于礼乐一脉，我们需要把握国家制度下存在的逻辑起点以及其后数千年发展演化过程中的丰富性存在。

都说中国是礼仪之邦、礼乐文明，怎样认知这种现象呢？在下以为，首先我们应该把握作为乐这种音声形态的功能性意义。

说到乐之功能，人们会想到抗战期间音乐作为教育、鼓舞人民和打击敌人的有力武器。这是在抗战的特殊时期，平常城市中的人们更多关注音乐的审美娱乐功能。我们说，音乐具有多功能意义，诸如社会功能、实用功能、教育功能、审

美功能等。不容否认，作为最具情感意义的音声形态，审美功能非常重要，然而，我们不能忽略音乐在特定场合为用所具有的特定功能意义。音乐因社会需要被类分为礼乐和俗乐。我们说，礼乐具有审美和教育功能的同时更具有社会功能和实用功能，且更侧重国家与群体意义；俗乐同样也是这几种功能并存，但更侧重于审美、娱乐和教育功能。从功能意义上认知强调的是侧重的意义。

既然乐之为用有侧重，那么，周公在设计国家意义上的礼乐时强调的是什么呢？礼乐主要是与礼制/礼俗仪式相须固化为用的乐，即仪式中的用乐。在中国，在礼的观念下设计仪式，乐与仪式相须，用于国家、部落、氏族、区域性群体等仪式行为中，个人也有仪式性需求，这就是在人生的重要场合，诸如婚礼、葬礼等仪式场合为用（以个人为仪式需求对象，多有群体性参与）。总之，礼乐一定是与多层级、多类型性的仪式需求密切相关。作为人类社会，这种仪式性用乐需求必不可少。在仪式中用乐与否，全凭世人群体性的认同与理解。一旦形成规范代表文化认同，凡有文化认同者仪式与乐就能延续，不被认同者便会消解，中国传统礼乐文化之特色就在于仪式与乐相须为用的体系化。

我们说，周公是一位思想家，他将当时社会上存在的礼乐观念与礼乐相关的形态以国家制度的形式固化，开国家礼乐制度之先河。认识到这一点，我们对西周礼乐制度的内涵进行辨析，并借助学界对该时段文献的相关研究进行深层把握，提出有可能周公在制礼作乐之初只是创造了一个礼制仪式用乐的实质性框架。换言之，周公制礼作乐很可能就是确立了国家意义上大祀为用的礼乐，这是“六乐”的意义，被后世奉为经典——“乐经”由此生发，至于他种礼制仪式用乐有一个在两周逐步完备的过程。

周公有崇圣情结，能够将当时社会上部落氏族存在、多代传承的代表性乐舞有选择地拿来为用，这些乐舞原本在各部落氏族祭祀为用，颇具族群象征意义。当周公将其拿来为用便被赋予了这些乐舞新的功能性内涵，有着明确承祀对象，所谓黄帝的乐舞用来祭天，尧的乐舞用来祭地，舜的乐舞用来祭山川，禹的乐舞用来祭四望，汤的乐舞用来祭先妣，而将周代专门创制的氏族乐舞用来祭先考。这就是周公为“国之大事”——大祭祀制定礼乐的实用功能性，这是在特定时间、特定地点，有特定承祀对象的大祀仪式用乐。我们说，周代之前社会上即有

这种礼乐意识或称礼乐观念，但却没有成为国家制度。周公将这些乐舞拿来为用，将其与国之大事相联系，成为国家意义的礼制仪式用乐，这是国家礼乐的逻辑起点。用于国之大事，在最高端祭祀仪式中固化，成为周代数百年之依循，难道不是经典？这是我们认知《“六代乐舞”为乐经说》[①]的道理所在。

既然将周公制礼作乐视为国家意义上礼乐之起点，问题是什么与礼乐观念相对应，我在《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》[②]一文中进行了辨析。在下以为，任何一种观念存在总会有其对应的一面，与礼乐相对应的观念应该是俗乐，区别礼乐与俗乐的重要标志是仪式性为用和非仪式性为用。

依照仪式性固化为用的定位我们来辨析礼乐内涵就会看到，两周时期仪式性的乐舞形态有着多种类型和多种层级，显现风格多样性。在两周用乐的仪式类型中，既有国之大事亦有国之小事，即有大祭祀与小祭祀之分，两者都是吉礼意义。《仪礼》中描述的乡饮酒礼、士婚礼、乡射礼、大射仪以及燕礼等，可类归于嘉礼、宾礼和军礼之列。在出土编钟铭文上有记录乐悬参与葬礼者，多地墓葬出土大量乐器亦可明证，这是凶礼的意义。需要明确的是，周公之“六乐”只用于周王室和宗周诸侯国宫廷之中，在最高祭祀仪式中为用，研究者常将六乐指代周之礼乐，似乎这是周代礼乐的全部，如此却忽略了以上所提到的（从《周礼》看尚有更多）诸种仪式用乐形态。这些仪式中的用乐当然属于礼乐。既然是国家礼制类型，与礼制仪式相须且固化为用，属于礼乐性质无疑。周王室之春官所辖、大司乐管理的诸种仪式用乐以及诸侯国有司管理的用乐多属礼乐范畴。认同这一点，则对周代礼乐有整体意义上的把握，显现礼乐的丰富性意义。

又一个有意思的现象：如果认同《周礼》和《仪礼》中礼制仪式中用乐都为礼乐，特别是在“乡饮酒”“燕礼”等仪式中为用，非在庙堂，而在朝堂和厅堂为用，不具祭祀中为用的庄严肃穆，这牵涉到礼乐风格的差异性。周代文献对这些同属于礼乐者没有给出一个确切称谓，但都属有司管理的礼乐无疑。如何定位这部分礼制仪式用乐，历史文献未成定论，恰恰是隋文帝的认知有效地解决了这一问题。

---

① 项阳《“六代乐舞”为乐经说》，《中国文化》2010年春季号。

② 项阳：《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期。

隋文帝对中国礼乐定位的贡献有三：一是认定“国乐以雅为称”，二是雅乐必为“华夏正声”，三是将太常寺属下的乐分为雅乐和俗乐。正是这三点，使我们对历史文化中的礼乐定位趋于清晰。

先说“国乐以雅为称”。在隋文帝这样阐发之前，社会上一直存在着礼乐与雅乐观念的混用，这是仅将目光聚焦于两周论礼乐者看不清楚的所在。隋文帝明确认定雅乐为国乐（首提国乐概念），用于国家礼制仪式的最高端。雅乐不能够随意在多种、多层次礼制仪式中为用，那些非为最高端的礼制仪式用乐显然不是雅乐。第二种理念是雅乐必用“华夏正声”。所谓华夏正声，是指历史上华夏民族所在区域产生和使用的乐律、乐调、乐队组合，以及在此基础上创造的乐曲，彰显对中原文化尊崇的意义。这对后世礼乐观念延续有着至关重要的影响。有意思的是，这华夏正声理念的提出，恰恰是因为有了非华夏正声为对比项，如此使我们得以回溯两周。

两周时期是宗周社会，中原之地无论乐律、乐调以及乐器这样的形态为主流，没有对比项难以认知与其对应所在，多种形态的同一性是周代礼乐与雅乐观念混用的重要因素。汉代以降出现新状况，中国版图或称疆域的变化，周边非华夏民族音乐形态进入，多种形态并存，魏晋南北朝时期一些少数民族政权入主中原，更使这种状况凸显，因此有必要厘清何谓中原“正统”文化。在这种背景下，隋文帝以中原旧器认定华夏正声，并将太常礼乐执掌分为雅乐部和俗乐部。雅乐为国乐，用于礼制仪式的最高端，作为太常礼乐类下的俗部乐，所使用的乐调、乐律、乐器等显示与雅乐不同，显现社会发展到相应历史阶段乐之形态的差异性。

隋文帝对太常礼乐分为雅乐部和俗乐部，导致后世学者依这两种乐部、特别是将俗部乐对应的礼制仪式用乐类型回溯，并多与《仪礼》中的仪式用乐相联系，所谓嘉礼、宾礼等仪式类型。这些仪式用乐类型不属于雅乐，但确为礼乐。结合汉魏以降五礼类分，给人明确的印象，那就是在礼乐类下亦分雅乐和俗乐，这里的俗乐对应嘉宾诸种礼制仪式固化为用，有别于雅乐，是礼乐类下的俗乐，这与礼乐对应、在礼制仪式之外的俗乐明显不同。正是由于隋文帝的界定，我们依此把握了俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应[①]。我们说，只对一个时

① 参见项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应》，《音乐研究》2013年第4期。

期的乐舞形态进行辨析难以把握整体，只有上下相通地辨析方能看得清楚。无论周代还是汉魏以降的礼乐观念都在内涵相对稳定的同时处于动态发展、不断丰富完善的过程之中，把握礼乐的丰富性和多类型性，必须将其置于历史长河中整体认知。

我们再来看文献记载东周时期所谓“礼崩乐坏”。既往相关著作中多称周公制礼作乐，战国礼崩乐坏，似乎中国礼乐文化传统由此断裂，依在下看来这是当下学界对历史的误会。

东周时期的确有这种礼崩乐坏的现象与相关表述。这是东周时期诸子在回溯西周礼制仪式之时的认知。随着周王室衰微东迁，当周王室的威仪受到诸侯国极大挑战，社会上出现了许多不依周礼规范的种种僭越行为，这是多层次与多层面失守周礼的现象。所谓僭越是以下犯上，破坏国家制度的规定性，与礼制仪式相须为用的乐亦如此，那些挟天子以令诸侯、心怀叵测之掌握权力的人不时表露出种种僭越；一些中下阶层的人们也无视礼制规定而僭越，这就是让孔老夫子“是可忍，孰不可忍”的“八佾舞于庭”者。那些国力不济的诸侯国，其有司在人力和财力上都无法保障国家礼制仪式用乐的正常使用，虽然仪式用乐还在，却如孔子与宾牟贾对话显现所谓“声淫及商”，这都是东周时期所谓礼崩乐坏的实际例证①。应该怎样看待这些现象呢？

我们说，以上这些确为东周时期诸侯国坏周礼及其仪式用乐的实际，反映东周诸子对那些破坏周代秩序现象的愤懑，所崩为周礼，所坏为周乐。我们曾有多篇文章②涉及对礼崩乐坏的辨析，这礼崩乐坏是周人哀婉之语，并不能够表明中国历史进程中礼乐彻底消解。也就是在这种意义上，我们对礼乐、雅乐、鼓吹乐进行辨析③。

我们重点辨析了礼乐为中国传统音乐文化主脉之一脉的概念，雅乐是礼乐的核心构成而非礼乐全部。雅乐在历史上有着特定内涵，这里的雅特指雅正，而非

---

① 项阳：《“武音”辨》，《中国音乐》2009年第2期。

② 项阳：《对“金石之乐”兴衰的现代解读》，《中国音乐》2007年第1期；项阳：《合制之举，礼俗兼用——对曾侯乙乐悬的合礼探讨》，李幼平：《钟鸣寰宇——纪念曾侯乙墓编钟出土30周年文集》，武汉出版社，2008年；项阳：《重器把握，合礼演化：从金石乐悬到本品鼓吹》，《中国音乐》2011年第3期。

③ 项阳：《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，《中央音乐学院学报》2010年第1期；项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第1期。

典雅、精雅、高雅、细雅、雅致者，我们也辨析了自汉代彰显的鼓吹乐发展脉络，鼓吹组合从军中走来，进入到国家礼制仪式用乐之中，从最初的军中实用到国家仪仗道路为用，逐渐进入到多种礼制仪式为用，最终成为五礼与卤簿共用的礼乐形态。这些辨析基本完备，我们开始把握中国礼乐文化三千载的整体脉络，对“中国礼乐制度四阶段”进行了认知①。

以中国礼乐制度四阶段立论，是在相对整体把握前提下的认知。这立论的基点就是传统国家意义上的用乐需求，中国礼乐制度一以贯之、没有间断。我们将目光聚焦《大唐开元礼》中的礼制仪式用乐并上溯下探，中国礼乐制度实际上是以《周礼》为本、依“五礼”为用的演化脉络，纵贯起来把握更显清晰。所谓中国礼乐制度四阶段论，是将两周定位为礼乐制度确立期，汉魏、南北朝为礼乐制度的演化期，隋唐为礼乐制度定型期，宋元以降直至清代为礼乐制度的延续发展、随着封建社会解体直至消亡期。中国礼乐制度是随五礼理念规范下三千年来所展现的体系化脉络。

将中国礼乐制度依四阶段划分，既把握礼乐文化一以贯之的连续性，又关注不同时段因礼乐观念变化的差异性。将两周作为礼乐制度的确立期，是因为国家礼乐制度初创并日趋完备。两周是中国最具思想意义的时期，许多对后世产生重大影响的思想都在这一时期生成。问题在于，周公很可能只是制定了国之大事中礼制仪式用乐及在礼制仪式用乐的制度框架，许多学者对西周时期礼器和礼乐器进行研讨之后认定与《周礼》和《仪礼》所载有较大差距。张秀华博士辨析六种西周礼制分别为祭礼、军礼、封建礼、见礼、飨礼和射礼②，毕竟学界认定《周礼》《仪礼》《礼记》等著作的成书年代是东周晚期，在八百年间具备了这种整体性相对完善的意义。即便从国之大事之用乐看，后世与周代也有较大差异，雅乐不相沿袭，这与周公承袭前代礼乐为用有着质的不同。

汉魏两晋南北朝为礼乐制度的演化期。所以这样认知，首先是看到汉魏将两周王、侯、卿大夫、士四级拥有乐悬的国家制度收紧，更多只是将乐悬用于宫廷最高端，鼓吹乐登场，取代了许多原来用乐悬的仪式。梁满仓先生认为这一时期

---

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》。

② 张秀华：《西周金文六种礼制研究》，吉林大学2010届博士学位论文。

是从周代诸多礼制仪式向五礼过渡时段[1]，在这种意义上，无论国家礼制仪式以及仪式中用乐都与两周有着显著变化，雅乐不相沿袭的理念形成，却又处于演化过程之中，难有明确定位。

隋唐为中国礼乐制度的定型期。经历了前期演化，由于隋文帝如此卓绝和准确的把握，其后的唐代在此基础上经百年探索，终以五礼加卤簿的样态形成礼乐规范。依欧阳修的认知，所谓“唐之五礼之文始备，而后世用之，虽时小有损益不能过也”[2]。欧阳修是为宋人，当然不可能知道身后事，但他的确独具慧眼，把握住《大唐开元礼》如此定位将对后世产生实质性影响。从宏观整体意义上来讲，这种五礼仪式加卤簿用乐的形态成为后世依循，这就是中国礼乐制度定型期的意义。

对唐代礼乐，我们既可以从《大唐开元礼》进行把握，又可从新旧《唐书》认知，《唐六典》与《唐会要》等著作都明确礼制仪式用乐。唐代创制“十二和乐”，与相关乐舞组成雅乐类型，由太常寺属下的太乐署承载，用于宫廷中吉嘉军宾四礼。同样由太常寺属下鼓吹署承载的鼓吹乐类型（以鼓吹组合单列乐署，应该是承继了隋文帝太常寺类下俗部乐的功能），依制用于嘉军宾凶四礼。这就是不同礼制仪式类型使用相同乐制类型，相同礼制仪式类型可以使用不同乐制类型的道理。《大唐开元礼》依制明确皇族以及一至四品官员使用卤簿礼乐。我们知道，这样级别的官员并非仅限于宫廷，而是京师与地方官府均有之，这说明礼乐在地方官府中亦存在。

我在《轮值轮训制》[3]文中回溯了唐典所载的情况：国家从全国各地征调乐籍人员至宫廷，自幼训练一十五载，在掌握音声技艺和大量仪式及其乐曲之后，一部分人留在宫中承执，更多的人回到各级官府，并对未到宫中学习的乐人实施教育，从而保证宫廷与地方官府在音乐本体之律调谱器曲的一致性，当然也会从礼制仪式上呈现一致性。《唐六典》与《唐书》中明确记载，官属乐人们在宫廷中是由太常寺属下的太乐署负责教习，所教重在礼乐。宋代对这种制度有所改进，不再将各地乐人集中到宫廷教习，改在地方官府中设置“教乐所”由宫中太常乐

① 参见梁满仓：《魏晋南北朝五礼制度考论》，北京：社会科学文献出版社，2009年。
② 《大唐开元礼》原序，文渊阁《四库全书》本。
③ 《轮值轮训制——中国音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2000年第3期。

人进行教习，这同样保证了上下相通一致性的国家礼制仪式用乐需求。

宋至清代是礼乐制度的持续发展、随封建王朝解体直至消亡期。这样把握是由于从宋至清其礼乐基本沿袭五礼仪式加卤簿的样态，这可以从多种官书正史中得以确认。在我们进一步深入辨析这一阶段之时，愈发感觉这第四阶段的厚重，需深入挖掘与把握。我们说，这一时段是中国礼乐制度最具丰富性内涵、虽然从整体上对隋唐制度有依循，却在依循的前提下变化最为剧烈的一个时期。

首先是礼乐观念有较大变化，而不是原地踏步。唐宋时期承载礼乐者多属专业、贱民、官属乐人，而在金元时期，这两个少数民族政权在对既有礼乐观念把握不足的情状下，导致了礼乐人和礼乐户群体的产生，这当然是国家制度下的存在。他们不属于贱民，而是齐民。这个群体以礼乐为名，他们所承载的是更多在祭祀仪式中为用的雅乐。如此显现金元这两个少数民族政权所理解的礼乐只是雅乐意义。我们看到，金元时期并非没有他种礼制仪式用乐，但这样的称谓与认知将这些摈除于礼乐之外了。金代与宋交错，元代只有短短百年，在历史长河中属于“瞬间”。进入明代，朝廷很快意识到问题存在，将礼乐户改称乐舞生，这不是名称的简单变化，而是回归唐宋时期整体礼乐观念，明清时期的礼乐又回到五礼加卤簿仪式为用的样态。我的研究生张咏春和董旭彤对这些问题的研究较深入①。还应看到，金元以降，自从有了礼乐人—礼乐户—乐舞生这个群体之存在，从宫廷到各级官府承载礼乐者形成了两个群体，即齐民群体和在乐籍的贱民群体，这是不同既往的最大变化。

元代礼乐户最初是从东平路孔府家族礼乐为用者接收进宫廷为用，继而这个群体既在宫廷承载吉礼用乐，也在各级官府所建庙学中承载祭孔释奠礼乐。宋元以降因科举与庙学达县衙，国家对祭孔规格不断提高，制定文庙释奠礼乐统一颁发，庙学所用释奠礼乐器由国家颁至府衙庙学，州县依府式而制，如此这雅乐类型的礼乐形态来到县衙以上庙学之中，这就使得无论礼乐户还是乐舞生有了较大的施展空间②。

有明一代，礼乐观念回归宋元，除了雅乐由齐民之列的乐舞生承载，他种礼制

---

① 参见张咏春：《中国礼乐户研究的几个问题》，中国艺术研究院研究生院2008届博士学位论文；董旭彤：《唐宋至明代礼乐观念的变化》，中国艺术研究院研究生院2013届硕士学位论文。

② 参见［明］李之藻：《頖宫礼乐疏》，文渊阁《四库全书》本。

仪式用乐类型均由官属专业乐人承载。这一时期出现另一个至关重要的新变化就是，唐宋时期吉礼仪式用乐更多为华夏正声的雅乐类型，而在明代，从朱洪武制定《明集礼》始，便在国家部分中祀和所有小祀类型中改用教坊司属下的鼓吹乐之大乐类型，这是与既往最大的不同。需要明确的是，明清两朝，这吉礼的中祀和小祀类型以“通祀”和“群祀”从宫廷和各级地方官府均有存在，对应文庙祭礼、先农、旗纛和先医、城隍、关帝、文昌、龙王、东岳、马王、火神、真武、窑神、启圣公等等，这可以从官书正史和地方志书中得以互证。恰恰是在这种意义上，国家礼制仪式用乐从宫廷到各级地方官府一张硕大的网编织已成，如果我们能够明确明代国家制度卫所以及清代绿营军官制级别的意义，这国家之五礼仪式用乐类型可以说在地方上均有显现，且为雅乐类型和鼓吹乐类型同在，地方社会对国家礼乐认知越来越强烈，这就是礼乐一脉之于官府存在的实际意义①。这也是何以在各地均有官属乐人存在的道理，毕竟在其时作为乐这种形态需要由人来活态承载。

对于中国礼乐文化，既往学界更多关注礼乐思想、礼乐制度等形而上的层面，却对礼乐本体关注不足。造成这种现象的原因众多，我们不能不看到乐所具有时空特性的意义。

作为音声形态转瞬即逝，在录音、录像设备发明之前，我们不可能听到和看到古人的演唱和演奏。更何况两周直到唐代之前尚未有成熟的乐谱与舞谱完整记录当时人们的演奏和演唱，研究者只能通过文献记述、出土文物和相关图像来把握当时曾经发生与发展的音乐现象。这样一个简单的道理常常被研究者所忽略，如此形成借助于上述相关资料对两周乐舞形态“努力”把握，却对有相关记录条件之时的礼乐形态漠然视之，令人感到无奈。

研究礼乐文化不关注本体形态，彰显研究者治史观念的偏差，就这一点我有专文研讨。中国音乐史学界一个世纪以来更多以欧洲专业音乐文化发展研究理念为皓首，更多强调艺术与审美层面，以这样的理念“规范”中国音乐史学研究，难免有削足适履之嫌②。在这样的学术理念与时代背景下，特别是在某一时段学

① 参见项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3、4期；项阳：《明代吉礼中祀教坊乐类型的相关问题》，《音乐研究》2012年第2期；任方冰：《明清军礼与军中用乐》，中国艺术研究院研究生院2011届博士学位论文。

② 项阳：《中国音乐史学研究理念拓展的意义》，《音乐研究》2014年第1期。

界有意无意回避礼乐一脉的梳理，便难以对属于中国特色的音乐文化整体把握。作为官书正史、地方志书中相关礼乐文化一直作为国家象征意义着意关注，研究者熟视无睹着实不应该。

《大唐开元礼》讲到十二和乐在不同礼制仪式中组合使用可有多种用调组合，在乐队组合、乐调使用等方面有明确规定性，有这样一个事实，那就是从音乐本体中心特征的意义上礼乐与俗乐的发展齐头并进，甚至是互为张力。虽然礼乐是仪式为用，但从音乐形态上并非完全独立，而是在中国传统音乐文化的一个大系统之中。

礼乐与仪式相须为用，仪式有多种类型，因此显现风格性差异。整体而言，这礼乐既有吉礼大祀用乐的庄严敬畏，又有吉礼小祀用乐的威仪深沉，还有嘉礼之用乐的庄重欢欣，军礼之用乐的威武雄壮，宾礼之用乐的热情豪放，凶礼之用乐的肃穆哀婉。正是因为礼乐具有仪式丰富性，也彰显人们倾注情感的丰富性内涵，这些情感同样在俗乐中显现，只不过礼乐是在特定仪式场合、特定功能性为用的意义。

既然两者之间有这么多相通性内涵，这音乐本体形态上便也没有什么本质区分。当我们关注中国传统音乐文化发展脉络之时，真是应该既从不同功能性需要的层面、从风格差异上加以把握，又从相通一致性上加以辨析。如果我们不能认识到这些，则将中国传统音乐文化中有着明确文献记载，且有着相当丰富的乐仪、乐谱、乐器、乐调、乐律、乐曲等礼、俗用乐形态置之不顾，这不能不说是历史的遗憾。

考虑到这些，我们对明清时期与礼乐相关的曲目加以考辨，诸如《以〈太常续考〉为个案的大祀雅乐解读》、《一把解读雅乐本体的钥匙——关于邱之稑的〈丁祭礼乐备考〉》、《从〈朝天子〉管窥礼乐的一致性存在》①、《泰山岱庙藏谱研究》②。在上述文章中，通过对明代宫中太常雅乐“十二和乐”在不同祭祀仪式中所用进行本体分析，这些乐曲既显现主题贯穿，针对不同承祀对象而用，歌曲的词格多样，有六、七、八、九字多种句式，用调也因同一仪式中不同程序而

---

① 项阳：《以〈太常续考〉为个案的大祀雅乐解读》，《黄钟》2010年第3期；项阳：《一把解读雅乐本体的钥匙——关于邱之稑的〈丁祭礼乐备考〉》，《中国音乐学》2010年第3期；项阳，张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐的一致性存在》，《中国音乐》2008年第1期。

② 逯凤华：《泰山岱庙藏谱研究》，中国艺术研究院研究生院2008届硕士学位论文。

呈现变化，甚至多有借字转调现象存在，这是随时代发展，大祀雅乐之本体创造亦随俗乐本体的丰富创造而与时俱进。至于浏阳人氏邱之稑在清道光年间到阙里实地把握由宫中太常乐官传授的《文庙祭礼乐》，并以当时最为“精确”的记谱方式加以记录，让我们看到了同为雅乐（中祀为用）、且由国家主持创制祭孔乐舞的不同版本。说其记谱最为精确，应看到此前乾隆御制的《律吕正义后编》中礼乐谱式已有节奏与时值的相关符号，邱之稑使用这些节奏与时值符号所记录的《文庙祭礼乐》，虽与朝廷颁至全国、没有这些符号使用的乐谱显现差异，但阙里所用是宫中太常寺乐师亲传，有其可靠性。这种有节奏与时值存在的“管乐声字谱”所展现的旋律意义与没有这些存在者不可同日而语。若无节奏和时值，从谱面上把握很可能就是一字一音，一音一拍，而标出了节奏与时值，这乐谱竟然是四字一句十二拍，且每句都有丰富变化。这样，无论乐曲自身，还是依此编创的舞蹈都会显现风格极大不同。至于云南禄劝土司府礼仪乐[①]中的《朝天子》与后世音乐本体层面关联性辨析，更是有着积极的现实意义。

这本乐谱在1993年由云南人民出版社出版，遗憾的是未及时见到。在编审《中国民族民间器乐曲集成·云南卷》期间我得到了相关信息，吴学源先生告诉我该乐谱在征集之后曾被带到北京，科技部门鉴定为“明初用纸”，这是600年前的纸张上记录的乐谱。所谓“普天之下莫非王土，率土之滨莫非王臣”，土司府是国家府衙机构，当然要有国家礼仪用乐在场。该谱本中几十首乐曲，从曲目上看与中原各地当下依旧在乡间礼俗中使用的乐曲有着相当程度的一致性。我们选择其中最具代表性的《朝天子》一曲进行梳理，找到清代乾隆、道光、同治、光绪、宣统乃至民国时期多种国家礼乐中的同名乐曲与之对照，接通了600年的发展脉络。我们又借助当时已出版的《中国民族民间器乐曲集成》各省卷本进行筛查，结果发现有十多省市的《朝天子》乐曲旋律都有一致性。有些版本虽有变异，却也能够看出其中的同母体意义。何以产生这样的情状呢？如同我们前面所辨析的，还是由于国家规定礼仪用乐存在，各级官府中都应备置，如此全国各地会有活态存在。依此理念，我的研究生团队对各省器乐曲集成记录的当下均有存在的

① 禄劝彝族苗族自治县民委、禄劝彝族苗族自治县文化局编：《禄劝彝族土司府礼仪乐》，昆明：云南人民出版社，1993年。

传统礼乐曲目进行选择辨析，把握诸如《迎仙客》《醉太平》《将军令》《清江引》《小开门》《撼动山》《柳青娘》等的一致性意义，取得了令人鼓舞的成果，彰显传统国家意义上的礼乐在当下活态存在，我们说，传统就在当下，传统礼乐曲目与民间礼俗相须活在民间。

当我们将中国礼乐文化三千载的发展脉络进行梳理之后可以看到，中国传统社会的确有这样一条礼乐文化的主导脉络。进入20世纪，随着清代的终结，这国家意义上的礼乐制度也随之消解，似乎中国礼乐文化传统也要画上一个句号了。然而事实所见，中国传统礼乐文化并未随清代的终结而全面消解，其中一个因素是清代雍正年间发生的重要历史事件：雍正禁除乐籍，官属乐人从既有的服务于官府转而既服务官府又服务于民间礼俗，正是这样一个历史节点、以及这样重大的历史事件，导致中国礼乐文化与民间社会有着实质意义的对接。

这礼乐在三千年间一直强调的是国家制度层面，是国家礼制仪式用乐，以官属乐人承载为基本标志，说历史上礼乐为用代表国家在场就是这个道理，这是我们辨析礼乐制度的意义。

近二十多年来，先是音乐研究所老所长乔建中先生安排我参与“中国音乐文物大系”国家重点社科项目，承担山西卷的编纂工作，如此我有在山西多年实地考察的经历。在考察音乐文物之余关注到自称为乐户后人的群体，写出相关考辨文章①，继而在攻读博士学位期间由尊师袁静芳先生定题，以山西乐户作为研究对象②。通过对乐户后人的考察以及对相关文献的深入研读，梳理出始自南北朝，终结于清代雍正年间，延续一千又数百年的国家专业、贱民、官属乐人制度，进而扩展研究领域，从山西转向全国，这就是我承担三个国家课题的意义所在③，三个课题层层递进，使得影响中国传统音乐文化上千载的乐籍制度日渐清晰。我们对中国乐籍制度的相关研究一直是建立在当下传统音乐文化的活态与历史对接的基础之上。我们从事的实地考察工作可以称之为“历史的田野”，即建立起历史观念之后“回到历史现场”进行实地考察。在对乐户后人群体考察的过程

① 项阳：《山西乐户考述》，《音乐研究》1996年第1期。

② 项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年。

③ 三个独立承担的国家社科基金课题，第一个是“山西乐户研究”，第二个是“中国乐籍制度研究”，第三个是“中国乐籍制度与传统音乐文化”。

中（涵盖其承载的民间礼俗仪式用乐等多层面），我注意到文献中记载的国家礼制仪式及其用乐竟然与乐户后人们承载的仪式及其用乐有着相当程度的相通和一致性，这引发后续考察中的刻意关注。

由静芳师推荐，我参加了国家十大集成志书之一的《中国民族民间器乐曲集成》的编审工作，在对多省市集成卷本的编审中，我看到了一片新天地，那就是相当多省份有这样一批首先是名称相同的曲目，继而在辨析过程中发现这些曲目有一些不仅曲名相同，而且旋律与结构都相通，有些乐曲虽然存在变异，通过辨析还是可以看出有着相当程度的一致性（所谓同名同曲、同曲异名、同名异曲、同曲变异等等）。带着这些新发现我们不断走向田野，去把握其在民间婚丧嫁娶、庙会、庆典等礼俗中的功能性应用，把握承载这些乐曲之乐人身份与历史文化的关联，就是在这种不断地互动、长期深入的过程中，终于有了可喜的新收获：在山西、陕西、河北、河南、山东、江苏、安徽、浙江、江西、广西、甘肃、北京、湖北、辽宁、吉林、内蒙古等地的实地考察中，与历史上官属乐人有着千丝万缕联系的“门里人”不断浮出水面，许多艺人直言自己是乐户——官属乐人的后代，更有明确的例证是说由于雍正禁乐户，是官府为他们的祖上划分了“坡路”（执艺范围），给了“衣饭”（为民间礼俗服务而有生存空间），如此我们恍然——乐籍制度解体后遍布全国地方官府中的官属乐人在国家的“安排下”将国家礼制仪式及其用乐一并带入“民间社会”，应用于民间礼俗之中，中华礼乐文化大传统中的仪式用乐就这样被民间接衍，从而“积淀”在民间。民间礼俗用乐之内涵彰显国家礼乐文化大传统的丰富性存在，在文化认同的意义上接衍了国家礼乐文化，这就是我们在全国各地能够见到多种音声技艺形式，多种民间礼俗，多种仪式所用乐曲具有相当程度相通一致性的道理所在①。这是真正的“官乐民存”——历史大传统的礼乐活态传承于民间。费孝通先生提出“乡土中国的礼治秩序”②，我们说，这乡土礼治秩序恰恰是从国家礼制接衍而来，一条中华礼乐文化的主脉豁然显现。

---

① 有关民间礼俗积淀中国历史音乐文化大传统的问题，参见项阳：《中国音乐文化的“大传统”与“小传统”》，《天津音乐学院学报》2006年第1期；项阳：《地方官府用乐机构和官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期；项阳、留钕铜：《当下非主流化生存的传统音乐教育形式》，《文艺研究》2005年第3期；项阳：《关于“吹歌”的思考》，《艺术评论》2012年第2期；项阳：《岱庙、东岳庙会用乐的相关问题》，《河南社会科学》2013年第8期；项阳：《关于“凤阳花鼓”研究中几个问题的辨析》，《人民音乐》2013年第9期。

② 参见费孝通：《乡土中国》，北京：北京大学出版社，2012年。

将这个研究过程勾勒，也许有自我解读之嫌，这是我近年来梳理礼乐一脉研究轨迹的简略叙述，还请同道结合相关研究进一步深入。我们说，这一历史脉络明确存在，关键是当下的人们如何去认知。

对于中国传统音乐文化两条主脉的认知，我是在研究过程中逐渐摸索并不断感悟与提升。在对山西乐户的研究过程中因乐人承载已有所感，但在多年后的总结归纳之时对于两条主脉的解释还停留在为神与为人奏乐的层面①，虽然这为神与为人接近实质，但从逻辑起点的意义上来讲还是不到位。在进一步的思考中，我从构建中国文化史的视角加以把握，两条主脉的理念逐渐清晰。2011年末在南京由管建华先生策划召开的“国际音乐教育高层论坛”上，我提交的《〈中国传统音乐文化认知〉课论纲》，对“课程的设计阐释了中国音乐文化在国家制度下乐人承载礼乐与俗乐两条主导脉络，强调多种功能为用的意义。将当下民间礼俗用乐与历史上国家音乐文化大传统对接，以期让学子们通过对民间礼俗活态用乐方式感知中国传统音乐文化存在和承继的意义”②。其后则是更加自觉地对这两条脉络进行阐释。梳理礼乐一脉，还在于中国艺术研究院《以乐观礼》课题的立项，使我对中国礼乐文化有更多的关注和探讨③。这一时段结项并新立项的国家社科基金艺术学专项课题《中国乐籍制度研究》《中国乐籍制度与传统音乐文化》④促使我对包括俗乐一脉的内涵进行整体把握，正是这些课题的存在，成为我不断思考的动力。

从山西乐户研究切入，对乐籍制度下乐人承载进行整体把握，继而关注礼乐和俗乐两脉，有新的理念和认知就要循此前行，中国传统音乐文化的深层内涵的确有相当多问题有待深入研究，当下所辨只是一个梗概，愿大家一同前行。

（原载于《文化研究》第18辑）

---

① 项阳：《功能性·制度·礼俗·两条脉——关于中国文化史的认知》，《中国音乐》2007年第1期。

② 项阳：《〈中国传统音乐文化认知〉课论纲》，《音乐探索》2012年第1期。

③ 中国艺术研究院课题《以乐观礼》，课题编号：10ZYYB05；项阳：《以乐观礼》，北京时代华文书局，2014年。

④ 项阳：《中国乐籍制度研究》，国家艺科课题编号：03BD032，2011年结题；项阳：《中国乐籍制度与传统音乐文化》，国家艺科课题编号：12BD034。

中国音乐史学研究理念拓展的意义

一、西方音乐史研究模式对中国音乐史学研究的影响

学界认为，20世纪20年代川人叶伯和撰写的《中国音乐史》是在西方音乐史学理念影响下开启中国音乐史学先河的。西方音乐史学秉持了探究西方专业音乐发展脉络的治史理念，恒定音乐艺术，重在研究音乐本体以及作曲家、演奏家、歌唱家，重音乐技巧、技能，强调音乐风格流派，等等，虽然也把握不同区域和国度在相同理念下的风格差异，但更多注重创作者的个人体验以及技术理论的发展。虽也看到专业音乐创作对于宗教和世俗社会的双重意义，但更多还是以审美、欣赏认知。应该说，西方之欧洲专业音乐创作在文艺复兴之后的数百年间发展演化相对成熟，如此成就学者们强调音乐艺术的基本治史理念。当中国学者以此为参照，便形成以音乐艺术认知治中国音乐史的意义。

中国音乐史学的初期阶段，无论是叶伯和、萧友梅、许之衡、郑觐文，虽在材料选择上有所差异，但总体上基本沿用“音乐艺术”，并以西方专业音乐发展为参照治史。王光祈留学德国，却能够把握中国礼乐文化真谛，有论证礼乐文化的重要章节，这或许是其以“比较音乐学”理念治史的缘故。音乐史所涉及的主要是律、调、谱、器、曲、乐语、乐名、乐人、机构和著述十大类，就音乐本体来讲如此把握是为必须，但这样类分为音乐形态之客观存在，是否还应考量中国音乐文化的特殊性，中国音乐文化与西方音乐文化之间的差异性和拓展性意义，从而在撰史之时显现出中国音乐文化之特色。

中国文化精神是否能够将礼制摈除在外，中国传统音乐文化中礼乐文化是否不占重要位置？乐与礼制是怎样的关系，是否有专为礼制而设置的乐制，礼乐文明是否为中国传统文化中的不可或阙？中国音乐文化是否应该摆脱礼制而独立？

有观点认为只有摆脱了封建礼教的束缚中国方能够有真正“艺术”的样态，这恰恰说明中国传统文化中礼乐观念是何等根深蒂固。既然被礼教“束缚”了三千载，中国是否没有产生过真正的艺术？中国传统音乐文化中的礼乐如同俗乐一样占据着重要空间，甚至在国家意义上更为重要，如此方显正史中多对其记述与论辩的意义。礼乐是在特定时间、地点、场合，面对特定对象仪式性的固化为用，并有等级化和体系化、多类型性的特征，恰恰是这样的状况成为中华礼乐文明的标志性意义。

以侧重西方专业音乐发展进程的音乐史学观念为参照系，从学术理念上更多强调作为艺术的一面，我们可从传统音乐形态中将这些择出，专写一部中国音乐艺术史，然而，若真正把握中国传统音乐文化内涵则不能不将礼乐观念、礼乐制度、礼乐形态整体纳入，毕竟这是中国传统音乐文化整体构成中不可或阙的组成部分。

以西方侧重于音乐艺术的理念治中国音乐史，虽然在一定程度上看到了中国与西方音乐的不同，把握了礼乐存在，却更多侧重于两周，似乎中国礼乐只在周代，其后“礼崩乐坏”，礼乐文化产生断裂，汉魏以降则是以人为本的俗乐文化。这样认知显与中国三千载没有断裂的礼乐文明样态不尽相符。再者，辨析礼乐制度更多盯在宫廷，形成宫廷与民间的二元论，似乎礼乐制度就是为宫廷所设置，看不到地方官府作为礼乐文化实施过程中的重要意义。其三，看不到制度对于中国传统音乐文化的整体意义，官属乐人从宫廷到各级官府普遍存在，以保障制度下用乐，这是中国传统音乐文化中能够显现国家意义非常重要的链环。其四，对俗乐的双重定位认知不足，看不到作为礼乐类下的俗乐为用（用于嘉、宾诸礼），把握不住礼乐的丰富性内涵，即礼制仪式类型与乐制类型的对应关系，把握不住礼乐是在礼制/礼俗规定性下与仪式相须且固化为用。换言之，与礼制/礼俗仪式相须固化为用的乐即为礼乐，雅乐是为礼乐的核心却非礼乐全部。礼乐既有雅乐类型亦有非雅乐类型，在非雅乐类型中涵盖了作为礼乐存在的俗乐，在不同礼制仪式中对应不同的仪式用乐，这是礼乐的丰富性。周公制礼作乐、礼乐观念彰显的同时，俗乐观念相应产生，与礼乐对应的俗乐方为世俗日常多层面为用，那些不与礼制仪式相须为用的乐则不在礼乐范畴。应对世俗为用、与日常生活联系紧

密的乐，恰恰是人们关注最多、使用最广的，如此发展空间广阔，无论从形态还是内容都有大的拓展，派生出诸如说唱、戏曲等多种音声技艺形式。只有把握住这些，我们方能够真正理解和认知中国传统音乐文化的整体意义。那些既有忽略或淡化礼制仪式用乐丰富性的认知，或称侧重把握日常用乐类型的撰述，难以整体把握中国传统音乐文化。

音乐史学既有研究侧重审美、欣赏功能，而对乐之社会功能与实用功能关注不足，把握不住中国传统文化中这两种功能类型的重要意义。中国传统音乐文化中礼乐文化有着重要份额，我们姑且不论中国礼制的正面和负面意义，既然历史客观存在就应该认知。具有严格等级观念的中国礼制确实是中国传统文化有机构成，我们对中国传统音乐文化整体把握之后再比较中西方音乐文化理念的异同可能会更有意义，而不是先以西方专业音乐史的写作理念去梳理中国音乐文化，这样会“削足适履”。现代意义上的中国音乐史学建立毕竟不足百年，而学界也明确认知其产生与发展受到西方音乐史学观念之影响，因此说，依西方专业音乐发展的治史理念建构中国音乐史，将中国音乐文化中的这一部分梳理清楚也是好事，毕竟这会把握中国传统音乐文化中非常重要的一脉，然而这的确不是中国传统音乐文化内涵的全部。在中国音乐史学研究近一个世纪获得重大成就的情状下，更好地把握中国传统音乐文化内涵是学术界应该面对的问题，最为要者是从中国传统的实际出发，从侧重音乐艺术的理念中拓展开来。这是因为中国数千年来的乐文化既为艺术也具多功能性意义，这种情状延续数千载且具体系化。无论经史子集、官书正史、野史稗编、笔记小说、地方志书都可见这样的认知，这是中国传统音乐文化理念的整体性意义。从为用视角把握音乐艺术与文化整体比仅将音乐作为艺术的考量要宽深得多。

以侧重艺术的理念治音乐史已近百年，无论论域还是思维均已“成型”，要拓展绝非易事，但我们所研究的是中国音乐文化，就应该以中国传统社会中形成的理念来认知，而不应向西方参照系靠拢，我想这是一个世纪之后对中国传统文化回视之时应该具备的学术理念，也是中国音乐学术界在一个时期内所要面对的基本问题。

二、音乐艺术史与音乐文化史之关系

音乐是艺术，更是文化的有机构成。在不同文化中间，音乐扮演的角色有所差异。人类对音乐的认知有共识，“音乐是凭借声波振动而存在、在时间中展现、通过人类的听觉器官而引起各种情绪反应和情感体验的艺术门类”（《中国大百科全书·音乐舞蹈》）。撰稿者更多关注声音的物理特性以及人类情感体验的丰富性，没有其他附加。但这样的定义还是难以全面把握什么是音乐，毕竟自然界的音响涵盖乐音、噪音，人类通过发声所传达的情感也难说都是音乐的意义。任何一种定义之成立要看其是否将主要特质加以涵盖，但上述对音乐的定义显然不尽如人意。

乐在中国传统文化中被如此重视显然非仅是因审美欣赏之功能，还在于“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”的考量①。二十四史中之所以重乐志、礼乐志，还是因为乐与礼的密切关联，这是我们所认知音乐在中国传统文化中有礼制仪式用乐与非礼制仪式用乐两条主导脉络的道理。中国乐文化何以与礼如此密切，中国文化又何以有礼乐文化、礼乐文明之谓？中国历史上礼维系人们的精神世界，礼是中国传统文化的核心构成要素之一。探讨历史应该回到历史语境中去把握。在中国，不仅历史上论述礼制的著作浩如烟海，即便当下学界也是专学，陈戍国先生《中国礼制史》② 等多种著述揭示了中国礼制的深厚内涵。礼与乐成为中国文化中相须为用、相辅相成的一对概念，并在中国传统社会中从国家层面不断强化，如此方显文化基因的意义。

或许是两周时期诸子百家论述礼乐的文字过于集中，因此学界对这一时段的把握也相对透彻，杨向奎先生的《宗周社会与礼乐文明》③重点辨析中国礼乐文明的源头，这是逻辑起点的意义。然而学界谈礼制可以贯穿三千年，但谈礼乐却多以两周论，其后则是“礼崩乐坏”，这礼乐文明是断裂还是延续，是最应厘清的问题。在下以为应关注礼乐观念与礼乐制度究竟是怎样的关系，这关乎中国礼乐文化的整体意义；中国礼乐文明是否在两周之后断裂，如讲断裂其标志何在，若无断裂又是怎样的意义。如果不将中国文化整体认知则有失偏颇。我将中国三千

---

① ［宋］郑樵：《通志》卷四九《乐略第一》，文渊阁《四库全书》本。
② 陈戍国：《中国礼制史》，长沙：湖南教育出版社，1991年。
③ 杨向奎：《宗周社会与礼乐文明》，北京：人民出版社，1997年。

年礼乐文明以四阶段进行考辨，认定中国礼乐文明内涵丰富，有演化的意义却显现一以贯之的样态①。

对礼乐认知须把握礼乐在社会生活中的实际应用。礼乐是在多种礼制或礼俗的框架下与仪式相须固化为用。这礼制仪式首先是国家意义，继而是群体性意义，所以这礼乐也就具有这样的社会功能与实用功能。中国礼乐文化数千年间未有断裂，形成了礼乐观念之后一直处于不断强化的过程。礼乐整体观念上的一致性和连续性，成就了国家意义上宫廷、王府、地方官府、军旅礼制仪式用乐的体系化存在。在文化认同的意义上，民间从规范的国家制度中不断接衍并依不同类型扩展其内涵，逐渐成为与国家礼制相通的民间礼俗用乐类型，从内涵上显现国家礼制仪式用乐与民间礼俗仪式用乐的对接，礼乐文明贯穿周公制礼作乐之后的整个中国传统社会，在这种意义上方显中国礼乐文明的特色。我们可以从宗周社会去把握中国礼乐文明的逻辑起点，却不能仅将礼乐文明定位在两周；可以把握历代宫廷礼乐制度下的用乐，却不能仅关注宫廷而忽略王府、各级地方官府乃至军旅的礼乐需求，也不应忽略民间对国家礼制仪式及其用乐的接衍意义；可以探讨礼乐观念，却不能忽略礼乐形态自身；可以把握雅乐在中国礼乐制度中核心为用，却不能讲他种礼制仪式用乐不为礼乐。鉴于乐的时空特性，我们尤其不能仅将礼乐认知停留在“猜想”层面，对本体形态和相关礼乐之“仪注”，一定要整体把握。

音乐本体形态本无所谓礼与俗，有别于基本的语言类型，人类创造了音乐以此表达并引发人的多种情感，成为人类社会不可或阙的音声类型。恰恰由于先民们在社会发展进程中有意识地在祭祀、庆典中将乐与多种仪式相须固化为用，由此产生了礼俗仪式中的用乐观念，这就是诸如黄帝、尧、舜、禹、汤以及葛天氏、阴康氏、朱襄氏等部落氏族和方国中乐舞的仪式意义。时光荏苒，周公将当时社会上礼俗仪式中用乐观念加以整合，并择定其中一些乐舞形态以为国家最高祭祀仪式中的用乐，形成所谓礼乐制度，在国家规定礼制仪式中的用乐即为礼乐，礼乐制度随着社会发展逐渐丰富与完善，并形成多种礼乐类型。那些不在国家礼制仪式中固化为用的乐便具有对应性意义，虽未明确俗乐概念，但至少可认

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第1期。

知为非礼制仪式用乐，这就是礼乐、俗乐类分的样态[①]。由此拉开中国音乐文化制度下创造、使用与发展的大幕，其后则沿这两条脉络前行。中国音乐文化之所以不同于其他社会形态，就在于有这样的两条脉络。这种礼制/礼俗仪式用乐的理念一直伴随中国文明而前行，这就是中国礼乐文明的意义之所在。

既然中国历史上有着明确的礼乐与俗乐两条主导脉络，且随着社会发展一以贯之地前行，那么，学界是否应该反思讲礼乐更多在两周，而且只讲六代乐舞这样国家最高祭祀仪式中的礼乐形态，却对多种类型的礼制仪式用乐淡化的治史理念？把握礼乐的丰富性内涵，将礼制仪式类型与乐制类型相对应，这样方能真正认知中国礼乐文化的整体意义。我们应该以周代为礼乐、俗乐类分的逻辑起点下探，既看到每一条主导脉络的连续性意义，又看到两条主导脉络在各自发展过程中不断创造、不断丰富、不断完善和顺应时代的新变化。还应看到礼乐与俗乐两条脉络虽然分工明确地前行，却在本体形态上有互补意义，这也就是所谓“张力”。

在音乐艺术的理念之下，属于礼乐本体形态者基本不入研究者法眼，如此难以把握对礼乐创作技巧技能层面的认知。如果我们没有对礼乐脉络的认同，没有音乐多种功能性的辨析，也就难以整体把握音乐文化。说音乐既是艺术，亦为文化的有机构成，就是从乐之功能性的意义上加以考量，这种多功能性决定了中国音乐文化的独特内涵。强调中华礼乐文明并非否定供世人娱乐、审美和消遣为用的音乐艺术形态，这里只是强调整体意义。

三、中国音乐史学论域拓展对多学科的影响

中国音乐文化两条主导脉络是一种历史存在，我们应以这样的学术理念去认知中国传统音乐文化中的诸多相关问题，这就是中国音乐史学论域拓展并对多相关学科实施影响的意义。我对“山西乐户研究”、“中国乐籍制度研究”乃至“以乐观礼”的研讨历二十余载，学术认知不断深入和调整。首先把握的是制度与中国音乐文化之关系[②]，继而思考中国音乐文化史研究的定位以及与中国音乐艺术

① 项阳：《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期。

② 项阳：《论制度与中国传统音乐文化的关系——兼评中国古代音乐史的研究》，《音乐研究》2004年第1期。

史研究之异同[1]，对乐籍制度与礼乐制度的深入辨析是进一步思考的基础。只有将中国音乐史学的论域加以拓展，方显与既有研究之差异；形成“礼乐与俗乐两条主导脉络”无断续的学术理念，方认识到拓展之后的意义。

1. 与音乐教育研究领域的关系

中国专业音乐教育之始恰恰是礼乐教育，是礼乐需求开启中国专业音乐教育的先河。周代礼乐制度详细规定了天子、诸侯、卿大夫、士等不同层级所能享受到的不同礼制仪式用乐，这些仪式用乐既有“国之大事”亦有“国之小事”，既有吉礼亦有嘉军宾凶诸礼。不同层级、不同类型的群体性仪式用乐都需规范，首先要求王公贵胄明确，因此，无论周天子的大司乐，还是各诸侯国之“有司”，都严守专业礼乐教育的规范。正是周王室大司乐到诸侯国“有司”之存在，方能把握《周礼》与《仪礼》中诸种礼制仪式乐之为用的意义。这样的音乐机构既是各级礼制仪式用乐的承载者也是音乐教育的实施者，如此保障了从周王室到诸侯国在礼制仪式中用乐的一致性。这是《周礼》与《仪礼》反映的情况。

单就音乐教育层面看，在大司乐和诸侯国有司中存在两个群体，这就是教育者与受教育者。教育者也是礼乐形态的承载者，他们既肩负诸多礼制仪式中用乐的职能，又肩负教育“胄子”习学礼乐形态、把握礼乐内涵的职能。受教育者是有“身份”之人的后代，具有学习礼乐的权利。但问题在于，既然国家有礼乐制度，规定了丰富的礼乐内容，既然礼乐要在礼制仪式中为用，就要有整体性意义。《周官》中每一种职务所对应的教授职能不同，只有将这些整合起来方能应对仪式的群体需求。有两点值得关注：一是大司乐与有司除了官员之外尚有相当数量为承载多种礼制仪式所需的乐工，他们当然也需被教育，然后方能承载这些乐舞形态，所以这专业音乐教育也应涵盖对他们的教育；二是《周礼》规定了各级别贵族拥有乐队的规制、乐舞人员的数量，在国家规定的、依等级为用诸种礼制仪式用乐中应有这个群体在场，他们的乐舞技艺是谁在教授？是否也与大司乐和有司有关，这个群体是怎样的身份？国家何以要在王室和诸侯国建立这样的机构，其职能和功能究竟有怎样的意义？一系列问题有待考辨[2]。

---

① 项阳：《功能性、制度、礼俗、两条脉——对于中国音乐文化史的认知》，《中国音乐》2007年第2期。

② 项阳：《周代国家礼乐教育相关问题辨析及启示》，参加中国音乐学院“首届乐教文化国际学术研讨会”论文，2013年10月。

秦汉以降，礼乐教育因礼乐制度延续而成为必需，我们在看到宫廷与各级官府礼制仪式用乐差异性的同时，也应看到在多层面上所具有的上下相通性。历朝历代的郊祀志、礼书、乐书、乐志、礼乐志记载了众多礼制仪式及其用乐，宋元以降礼制仪式的仪注中还有乐谱对应。作为国家实施礼乐的机构，太常以及教坊所承载的礼乐都应是考察对象，还应认知地方官府礼制仪式用乐的教授及机构的存在。当我们明确了这两条主导脉络的类分形态，应把握两周与汉魏以降礼乐承载机构和教育机构，还应把握两周之礼乐承载既有专业乐人又有贵胄子弟的状况，而汉魏以降则更多为专业乐人承载。这些专业乐人在不同历史时期有齐民与贱民的差异；通过“以乐观礼”，这礼乐研究真是有相当大的空间，对于礼乐和雅乐的关系尚需深入辨析，对嘉军宾凶诸礼之仪式所对应的乐制类型有待深层把握，对唐代太常属下太乐署所教非雅乐类型究竟是否为礼乐需要重新认知。宋代以降教坊乐在多大程度上属于礼乐也应探讨。如此方可把握音乐教育的类分意义。回到历史语境中，打破礼乐制度及其礼乐形态只在宫廷实施的片面认知，方能真正理解中国礼乐文明和礼乐教育的体系化意义，如果缺失了礼乐贯穿性和整体性认知，真是难以说全面把握。学界应对中国专业音乐教育的早期权威版本《周礼》进行深层解读，继而对不同历史时期的相关著述全面认知，真是应该写一部“中国礼乐教育史”，当然也可在整体理念把握下写出“中国俗乐教育史”，在下以为这是两个值得申报的国家社科基金重点课题。两个课题相得益彰，如此方为中国古代音乐教育史的整体样貌，可以展现中国音乐文化在主导传承方面究竟有怎样的特色。

2. 对传统音乐研究领域的影响

当下许多学校所开设的相关课程中，既有使用传统音乐，亦有使用“民族民间音乐”概念者。在下以为，还是以传统音乐的称谓更好些。这两个概念指向当下传统音乐的民间活态。所谓传统是在历史上生成并经历了长期发展而积淀在当下，我们应该看到这些音乐形态（涵盖民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐乃至多种宗教所用音声形态）在当下民间的情状，但仅如此不足以说明传统的意义。民间音乐的概念容易造成错觉，即只从当下活态存在、限于共时性意义，这就有意无意地忽略了历时性发展演化。如果以传统音乐加以把握，就能够分层次地辨析哪

些属于真正意义上的民间，哪些属于当下在民间而在历史上却非民间的样态，进而辨析何以进入“民间”、“官乐民存”的过程。也就是说，用传统的概念可具整体、多层次性，把握共时和历时的双重定位。

的确，有些音乐形态就是民间的意义，诸如各种山歌、号子等。然而，民歌范畴中的小调在历史上很难说就是纯民间态，学界认知承载小调者有相当数量是职业和半职业艺人。那么，这个群体是怎样的身份，他们所创承的小调何以在多地存有一致性内涵，这些显然是应该考辨的问题。再如戏曲和说唱中的一些形态和剧目、曲目也有同样的意义。至于器乐形态更是要仔细辨析，这牵涉到乐队组合以及使用场合等。其实，当下民间的多种音乐形态都可通过使用场合以及是否具有仪式性固化为用来把握是礼乐还是俗乐。中国传统音乐当下多以民间态展现，但对其内涵的把握的确需要有一定的学术理念指导方能准确。

我们近年来通过乐籍制度体系化的把握，辨析历史上遍布各级官府官属乐人群体承载的意义，这个群体承载着大部分的国家礼乐形态和全部的专业音声技艺形式。至于礼乐形态我们已有较多辨析，对于世俗日常为用的专业音声技艺更是这个群体的创承。元代夏庭芝《青楼集》中记述数十种音声技艺便是很好的例证。这些年来我们对包括戏曲在内的音声形态进行辨析，以把握官属乐人承载的意义。当乐籍制度解体，曾经的官属专业乐人有一个向民间下移的过程，这就是清代雍正年间禁除乐籍后近三百年来传统音乐主导脉络的发展样态。怎样从当下民间存在的活态之中把握传统内涵是一个非常重要的课题。要把握这些民间活态的历史演化，则要用到“历史的民族音乐学”这种新的学科知识，这是将历史人类学引入音乐学的意义。音乐稍纵即逝的时空特性，在留声机没有发明之前，我们不可能听到由古人演奏和演唱的音乐，因此对理解和认知音乐文化传统有很大障碍。中国古代音乐史学的研究对象中无可弥补地缺失活态音响，只能借助于历史文献以及图像和出土文物等相关资料来把握历史上的音乐形态。在既往的民间音乐认知中，更多是对共时性的传统音乐活态加以把握，却很少从历时性意义上加以解读，还是由于学界认定音乐的活态意义中难以再现历史。

音乐学界引入了“民族音乐学”的学术理念在于解释活态存在的音乐文化，这从既往侧重音乐本体形态研究中拓展开来，但还不能够把握其与历史的关联。

当民族音乐学借鉴历史人类学的学术理念，引入了历时与共时这对概念，便将史学与文化人类学在音乐学的意义上有了很好的接通。首先在民族音乐学意义上认定是研究音乐文化，继而又与音乐史学相联系，是这种新学术理念的意义。

借助这种学术理念，我们可以从文化学视角把握音乐在社会中多种功能性的存在，认知在某些特定场合仪式规范性意义。某些民间礼俗中所用的乐具有传承意义上的严格规范性，特别是“为神奏乐”的理念决定不可轻易乱动，历时久远的音乐形态可以活态严格传承于当下。与历史接通，把握多种音乐形态的历史演化脉络，我们可以看到当下民间态音乐的发生、发展，这是我们看重“历史的民族音乐学”的理由。研究当下传统音乐活态的确离不开音乐史学观念的新拓展。

3. 关于历史上音乐传播方式的认知

把握住中国历史上延续一千又数百年的乐籍制度，这是音乐史学意义上的新认知，这种认知对于音乐传播学有怎样的意义呢?

与一位朋友聊天，在谈到如何认知小调民歌之时，我讲多种著作中界定小调是有着职业和半职业艺人承载的样态，虽然当下这些小调存在于民间，在历史上却属于很不民间的样态。朋友脱口而出：“不是民间的，那就是宫廷的了。”这的确是一种很“传统”的认知。近期看到某个领域重量级人物的“权威论述”，对于一种历史生成、当下在全国各地有广泛存在的音乐形态讲其传播之时更多只是因江河湖海的畅通，由个人传入云云，这是一种自然和偶然状态的传播理念。说这是历史上音乐传播的一种方式无可厚非，如果将历史上的音乐传播方式照此整体立论则显苍白。由此带来的思考就是学术理念的重要性。

要弄清楚小调在历史上若非民间态还会有怎样的形态，我们应该考量乐籍制度下官属乐人承载的意义，特别是女乐承载。作为乐籍中的女乐是为国家制度下体系化生存的官属乐人群体，她们更多是在体系内创承，面向社会传播。多种时调同样如此。关键在于要有制度下官属乐人体系化传播的认知，特别是高级别官府更是有这样的群体在体系内传承然后面向社会传播的意义，这样的传播当然是制度下的组织态。还有一个组织态传播之后社会再传播的过程，这是自然传播的方式之一。至于既有的传播认知可为一种，若只讲这一种显然不足。我曾在中国传媒大学召开的相关研讨会上探讨“历史上的音乐传播方式”(2005)，要回到历

史语境中把握音乐传播，历史上的音乐传播应该是制度下的组织态传播与自然传播相结合。我近期有研究民歌的专文进一步涉及历史上的音乐传播，力图将研究引向深入①。

4. 对音乐美学研究领域的拓展

说中国传统音乐文化有这样两条主导脉络，在中国进行音乐美学研究是仅以其中的一部分为论域，还是从整体意义上加以考量和把握，是应该辨析的问题。仅从音乐艺术的视角加以认知是一种考察思路，从中国传统音乐文化功能性的整体意义考量又是一种思路。我们无意对中国音乐美学既有研究说三道四，毕竟中国音乐史学界也是这样的撰史方式。

我到武汉参加中日音乐比较学术研讨会期间（2007），在荆州的城楼上向中国音乐美学会的张前先生请益，他讲我做的《中国乐籍制度研究》以及《以乐观礼》等课题有功能主义美学意义，并邀我参加音乐美学会议。我显然不具备到音乐美学会上交流的底气。在中国，音乐美学研究首先关注西方美学理论以及西方音乐美学理论，把西方相关的学术理念搞清楚，然后用来观察中国传统文化中的研究对象。无论是对西方元理论领域进行辨析，还是对中国传统文化进行把握，都是基于西方理论影响的观照。

功能主义美学应该把握这么几层意义：一是功能，二是功能主义，三是功能主义美学。人类的行为方式都有功能性，人们常常将社会中的功能以下类分，所谓社会功能、实用功能、教育功能、娱乐功能，审美是为一种非常重要的功能应该是肯定而明确。至于功能主义（Functionalism），学界都明白马林诺夫斯基与布朗在此领域的学术贡献；作为功能主义美学，学界通常认为是从建筑学范畴以及社会学领域发展而来，社会学界有所谓结构功能主义（Structural Functionalism）的理论流派，“它认为社会是具有一定结构或组织化手段的系统，社会的各组成部分以有序的方式相互关联，并对社会整体发挥着必要的功能。整体是以平衡的状态存在着，任何部分的变化都会趋于新的平衡。”（百度百科名片）功能主义美学应该是一种引申和发展的意义。

既然有功能主义美学的概念，在涉及中国传统音乐文化认知的层面上则势必

① 项阳：《民歌认知与思考三题》，《内蒙古艺术》2014年第1期。

要把握有怎样的功能性。这传统音乐文化并非仅仅具有审美、欣赏的意义。中国传统音乐文化自周公制礼作乐始，即类分出礼乐与俗乐两大系统，这两大系统自确立之后并行不悖、互为张力地前行①，这种情状在中国传统音乐文化发展过程中一以贯之。中国礼乐文化至少三千年的发展过程，音乐学界既往更多认同前一千载，更多认同两周，而对其后两千载音乐文化中的礼乐传统缺乏认同。所谓前一千年为“神本”，后两千年为“人本”的话语占据了主导。我们说，中国传统音乐文化是由礼乐与俗乐共同架构应该是明晰的。

中国音乐美学在西方音乐美学理论指导下更多以西方专业音乐为参照系，如此形成偏重音乐流派、艺术作品和艺术家风格的审美研究样态。专门研究中国古代音乐美学者在这种参照系理念的把握下研究对象同样如此定位。应该面对研究对象去回视这种理论对于中国音乐文化是否可以涵盖，若不如此则要考量拓展的意义。中国音乐美学的确应该面对已经拓展的音乐史学研究来把握中国传统音乐文化的整体意义，或称调整既有的学术理念，不如此则只有跟着西方理念亦步亦趋，难以形成具有中国特色的音乐美学研究范式。要形成突破性的进展，关键在于对中国音乐文化要有新认知，如此检验既有对中国古代乐论的编选是否有所缺失与遗漏，或称在研究理念上是否对不同时期的礼乐观念也涵盖其中。在某种意义上讲，中国音乐美学要形成突破性进展有赖于中国音乐史学的发展，音乐史学研究理念的变化应该为中国音乐美学的拓展提供参照。

我们真是应该把握同样来自西方的功能主义美学，由此可感知既往音乐美学对这种理念关注的不足或缺失，也许是因为中国音乐史学尚未提供这样的视角和以这种视角的研究对象，缺失在所难免。既然中国音乐文化是由两条主导脉络贯穿构成，只是关注俗乐一脉来把握所谓中国音乐文化精神显然不具整体性，以这种带有明显缺失的学术理念有选择地编乐论，然后再进行“忽略式”的解读当然不具全面性意义。

在中国音乐史的学习中我们首先把握乐的审美娱乐功能，还有教育功能与实用功能（这一点在近现代音乐史中受到强调，诸如抗战时期音乐成为激励鼓舞人民与打击敌人的有力武器），但从整体意义上讲，一是没有将音乐的功能意义进行

① 参见项阳：《周公制礼作乐与礼乐俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期。

全面认知，二是对已经认知的功能性意义未能整体把握，如此还是因为研究理念缺失所致。学术理念的全面性意义直接影响到对研究对象的把握。

在中国传统社会中人们究竟怎样理解和认知乐的功能？依在下看来，首先考虑到这是唯一一种音声为重的技艺形态，由此在社会生活的广泛意义上具有功能性使用，这就是所谓社会功能、实用功能以及学界辨析较多的审美娱乐功能和教育功能等诸多层面。就社会功能讲来，中国传统社会最重政治功能，如此彰显这种音声为重的技艺形态与国家的关联。国家有这种功能性需要，这种以音声为重的技艺形态有其无可替代性，所以会受到国家层面的重视。相比较乐在社会日常生活中为用，这种国家意义上的行为不可能天天进行，但由于其不可或阙，国家必须要有从宫廷到各级官府的体系化设置（由于科技发展与进步，当下许多仪式场合代以录音形式，但本质意义相同），并以制度加以规范，所谓五礼用乐理念非一朝一夕完成，从国家制度彰显的逻辑起点上加以梳理，这就是政治之所在。当有了这样的政治需求，交给社会乐人与文人的就是所谓创造和解释学的工作了。

乐与政通，是中国传统音乐思想的重要命题，这是站在政治功能视角、从礼乐存在意义上来把握乐文化，如此有所谓“安上治民莫善于礼，移风易俗莫善于乐”以及“郑卫之音乱世之音”的表述。郑卫之音是一种延续了两千余载的文化符号，代表的是与礼乐对应或称对立的乐文化。虽然郑卫之音也是中国传统音乐文化的有机组成部分，却被置于礼乐对立面而存在，这也是出于政治因素考虑。这些都在周代概念固化，所谓两条脉络，是在国家意义上形成用乐基本理念之后所谓“逻辑起点”的意义。历朝历代，既然礼乐不可或阙，何以人们更愿梳理与其对应之俗乐，并以俗乐发展为人文精神的动力呢？是否人文精神与中国传统文化精神相对立？人文精神是否总从中国传统文化中挣脱出来方具其本质意义？中国传统文化精神是否涵盖人文精神呢？礼乐文化是否缺乏人文精神？所谓人文精神的觉醒是否应该从礼乐观念中解脱出来，如果说应对世俗日常为用具有整体人文精神，人文精神与中国传统文化究竟应该是怎样的关系？

在下以为，人文精神并非只注重个体体验而忽略国家以及群体意义的存在。人文精神显然不能与国家意义对立起来，并非脱离了国家与群体意义之后方为人文精神之存在。强调自我、强调审美体验，不等于没有国家意义。在音乐文化

中，礼乐文化与俗乐文化共同架构了人文精神，即便对礼乐诟病，也不代表礼乐就不属于人文精神，毕竟将国家意义涵盖其中为整体认知。

有一种认知，说中国儒家对待传统乐文化是将其与伦理、政治相联系，只有挣脱了思想上的束缚，方可产生真正艺术的形态，这将儒家思想与人文精神对立了起来，是说在儒家思想熏陶下不可能产生真正意义上的艺术样态。然而，文人难道就不习传统经典、不食人间烟火？是否只有经过了儒学洗礼的才是文人？文人是否沉溺于自我境界之中方有艺术之表达？如若这样，真是要将人文精神置于社会的对立面了。作为文人群体，他们既要依循国家意义上的诸多礼制规范（这些礼制规范也是文人们依循国家意志而定），他们也有自己的日常生活，这又显现世俗的一面，这两者之间显然不应对立。应该明确的是，国家礼制仪式用乐和民间礼俗仪式用乐在某种意义上具有相通性的内涵，当然是具有群体仪式性的固化为用，在这些群体仪式中由于礼制仪式类型不同，会有崇高、庄严、肃穆、虔敬、悲恸、愉悦等多种情感通过仪式用乐得以显现，这是礼乐的丰富性意义，这样的形态不会天天产生，却是必须有；人们进入到世俗日常生活之中，以上所提到的诸种情感也会通过俗乐形态得以体现。这诸种情感既可通过民歌，也可是说唱戏曲，更有器乐歌舞等加以显现，俗乐中的器乐化样态与礼乐乐队组合不尽一致，更具丰富性的意义，这两大门类共同架构了中国传统音乐文化，相互补充、相辅形成、缺一不可。我们可以就其中的一种形态进行研讨辨析，做出归纳总结，但这不意味着仅就一种形态的把握具有全面性。我们是在研究音乐文化史，而作为音乐文化史所面对的是历史上的形成与发展，并从中把握某些理念和音乐本体形态何以传承到当下。研究历史应该回到历史语境中去把握与认知。哪怕某些样态当下已失，但毕竟它在历史上存在过。如果不能够对其从整体意义上进行把握，而是有选择性的认知，显然不具中国传统音乐文化的整体意义，这就是我们认知两种形态都要考量的意义所在。

何谓音乐的美，何谓美的音乐，美是否具有多层次的丰富性内涵？就音乐本体形态讲来，礼乐形态是否亦有审美价值呢？墨子在《非乐》中承认钟磬之乐的美，我们应该把握在其时这钟磬之乐以怎样的形象示人。两周时期的钟磬乐首先对应的是礼乐，如此说来，难道同样的乐器用于俗乐就美，用于礼乐就美感全

无？显然不能够如此判断。有一点应该明确，作为礼乐，特别是其中的雅乐更多对应的是天神、地祇、人鬼，在这样的祭祀仪式用乐是将世间最美好的东西向神灵奉献，既然是美好之奉献，何以会不美？我曾将两周之礼器分为无声礼器和有声礼器两大类①。所谓礼器更是重器，作为重器是社会上最彰显威仪、尊贵的器物，人们对其精益求精，不论器型还是制作都体现时代的审美和技艺水平，这其中自然具有审美体验。作为有声礼器的一类更是如此，既然为礼器，那一定是要将世间珍贵的东西以为奉献，让人们在仪式中间感受到其尊贵与不可或阙，这是有声礼器存在的意义。说两周时期礼乐重器具有审美意义，而其后礼乐重器就不具有审美意义显然讲不通。还应明确，礼乐并非仅为吉礼用乐，两周时期更是如此。《周礼》记载的礼乐重器显然并非仅用于祭祀，而是在多种礼制仪式类型中均有使用。在嘉礼、军礼、宾礼以及凶礼中礼乐为用显然不可能都是一种风格，更何况作为不同等级的贵族，这金石乐悬之乐队组合代表其身份与地位，其在拥有之后可将其用于庙堂与朝堂，也会置于厅堂用于俗乐演奏，这就是从乐器自身视角所显现的意义。

由于乐的特殊性，我们难以听到由古人演奏与演唱的音乐形态，因此，无论礼乐还是俗乐，要想对历史上的形态进行把握要么借助于古人的感知论说，要么借助于有乐谱之后的乐曲记录。从音乐本体形态的意义上这礼乐与俗乐得以整体记录须有乐谱发明之时方能存世。我们曾对明代记录了数十套宫廷雅乐曲词的《太常续考》中的两套进行研究，以感受这礼乐之雅乐类型究竟为怎样的形态②。雅乐创制是随时代发展有选择地将作曲技术的精华用于其中，这符合太常机构的要旨，即把世间美妙的东西以为奉献。

国家大祀所用雅乐（中祀雅乐有专创，诸如《文庙祭礼乐》）因应不同的承祀对象，其歌词部分显现出词格的多样性，这也是因时而变。我们知道，长短句的词格形态多在五代定型，宋以降有了大发展。从这种意义上讲，明代雅乐采用长短句以为歌章，怎能说不是与时俱进？从结构上加以考量，每一场祭祀仪式中间，诸如“乐九奏”者，每一奏结构长短都不尽一致，而且在某些歌章中间有借

① 项阳：《重器把握，合礼演化——从金石乐悬到本品鼓吹》，《中国音乐》2011年第3期。

② 项阳：《对〈太常续考〉的大祀雅乐解读》，《黄钟》2010年第3期；张咏春：《中国礼乐户研究中的几个问题》，中国艺术研究院研究生院2008届博士学位论文。

字（转调），这显然是有意安排结构变化以及调式变化、句式长短变化，使得雅乐富于变化。也有不变者，从两周时期形成的雅乐乐队组合一以贯之，“金石以动之，丝竹以行之”，基本是为中原自产的乐队组合，所谓“国乐以雅为称”、“华夏正声”是也。即便从雅乐本体讲，这其中的丰富性变化怎能仅以呆板、凝滞的字眼将其一带而过？对其下结论要在辨析之后，而不是尚未对其有基本把握与认知就先入为主。

在历史长河中的中国礼乐文化不仅有雅乐类型，还有鼓吹乐类型（明清时代以教坊乐类型称之）①。虽然鼓吹乐作为礼乐类型自汉代以降即有存在，但赋予其制度化完整意义还是《大唐开元礼》。在这部礼书中，鼓吹乐作为国家礼乐被赋予与雅乐同等重要的位置，是太常寺属下两个乐署之一。鼓吹乐这种类型作为礼乐存在其用途更加广泛。首先它是在国家五礼制度的四种礼制仪式中使用。其次它还用于道路、仪仗等，所谓卤簿乐是也（《大唐开元礼》辟专章规制）。这种礼乐之乐队组合是从宫廷到各级官府普遍使用的礼制仪式用乐类型；明清时代数百年间，这种礼制仪式为用的乐队组合一改过去被视为“夷狄之音”而不能进入吉礼为用的状况，在部分中祀和全部小祀仪式中为用，而这些仪式又被规制为“通祀”，从宫廷到各级地方官府都能够见到吉礼用乐中鼓吹乐存在。

鼓吹乐之于礼乐是一个巨大的国家系统。既然各级官府都要使用，因此官衙必须要有这个承载群体的存在，这就是我们探研乐籍制度中更多以男性乐人承载的意义。自从鼓吹乐这种形态生成并被纳入国家礼制仪式用乐，历朝历代都要创作一批相关为用的鼓吹乐曲，既为军用，更要多种礼制仪式为用。在缺少乐谱的时代，我们能够从多种文献中把握其鼓吹歌词，特别是宋元以降，当工尺谱被普遍应用，鼓吹乐曲的形态得以存世。

我们从相关文献以及当下活态存在许多与历史上官属乐人有渊源关系的音乐班社看到，作为国家礼制仪式所用的鼓吹乐曲，大致有以下两种创作方式。一是为了礼制仪式的需要而专创；一是将社会上世俗日常为用的乐曲拿来，在被纳入礼制仪式用乐之时即将其改为用鼓吹乐组合演奏，这是一种风格上的转化，毕竟

---

① 参见项阳：《礼乐、雅乐、鼓吹乐之辨析》，《中央音乐学院学报》2010年第1期；项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3、4期。

进入礼制仪式有其规范与固化的意义[1]。需要进一步讨论的是，对于那些原本社会上用于世俗日常的乐曲，相关礼乐机构采用“拿来主义”的编选规范，如此赋予这些乐曲新的内涵，我们怎样认知这种现象？这是不是音乐美学所要辨析的问题？这世俗日常与礼制仪式为用之间究竟有没有不可逾越的鸿沟？至少这样的辨析当下少有看到。

就礼乐与俗乐之关系，历史上的学者有深度探讨，且更多为音乐本体意义，涉及乐律互通、乐曲转换、乐队组合形式等诸多层面。既然从本体形态上有如此多的一致性和相通性，其差异性主要在于使用场合与某种形态下特定乐队组合以及乐曲风格变化等诸多层面。应该看到，这礼制/礼俗仪式用乐更多是群体性、仪式性固化为用，而俗乐意义则注重个体体验，抒发个人情感或与周边人群产生互动以引发共鸣。两者之间虽有如此多的差异，但这属于同一群体下的乐文化行为，因此，梳理中国音乐文化传统真是应该有这种整体意识，不可只把握其中一方面而忽略另一方面。

以上辨析应归于中国传统文化的精神层面。与音乐史学密切相关的多学科是否应调整学术理念，对这些涉及礼乐形态的音乐本体也有效关注呢？如果没有基本关注，又怎能说是对中国音乐文化有整体性把握呢？既然我们是对中国传统音乐进行审美，这些难道不是传统音乐的有机构成？若是，何不对其进行有效辨析呢？我们将同样的问题送给音乐教育学研究者，中国专业音乐教育何尝不是从礼乐文化教育（涵盖礼乐形态，礼乐思想等诸多层面，所谓乐语、乐德乐施、乐化、乐教等）开始呢？在周代以来三千载礼乐制度下，哪一朝代不实施礼乐教育呢？这种礼乐教育从宫廷到各级地方官府具有体系化的意义。

中国传统音乐文化应是一个整体，因应不同功能的需求各自为用，崇高、庄严、肃穆亦具美的意义。这里只是讲礼乐的一种类型，礼乐文化内涵具丰富性，既然礼制仪式类型有多种，与其相辅相成的乐制类型亦有多种。作为美学的意义，创作者具有美的意义，表演者亦有美的意义，美学又不仅是“审”的层面，没有立美何以审美？也许我们在参加某个仪式对乐在其中之感受与去听一场音乐会不同，但这种仪式用乐也应该作为立美与审美对象而存在。

---

① 参见项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应》，《音乐研究》2013年第4期。

在对中国音乐文化进行美学探讨之时，学界注重“人文精神”，中国文化传统有“六艺”之论，“六经”之一的乐是否涵盖其中？如果涵盖，那么，仅把握俗乐而将礼乐忽略就代表音乐的人文精神？音乐文化中的人文精神是否脱离了礼乐文化而存在，中国传统文化中的文人群体在论乐之时是否仅论形态与本体而忽略整体意义呢？

长期以来，由于中国音乐史学界以西方音乐文化研究为准式，虽然也涉及诸如教堂中的唱诗班，但更多关注作品自身，在哪里使用只是一带而过。正是在这种理念下，作曲家、作品、流派成为重点，而对于乐在文化中的整体意义认知不足。既然探讨中国传统音乐文化，则应把握中国传统音乐文化的整体。不对礼乐文化整体认知，不把握礼制仪式用乐以及礼乐观念之于中国传统文化的意义，音乐美学研究是否有缺失呢？

半个多世纪以来，有关中国传统音乐文化的著述说到礼乐将其用途限于宫廷，这显然不符合中国传统礼乐文化的实际；讲礼乐作品更多用呆板、凝滞、无生气等来描述，对于礼乐为用的仪式场合或称仪式对象更多指封建王朝，认为其代表腐朽、愚昧、落后。试想，在这样的认知之下，还有谁愿意对其有更多认知与辨析呢？中国礼乐文化真是这样不堪？答案显然是否定的。

中国传统社会多有对礼乐研讨，思想史不回避，但作为音乐美学却将这些置之不顾，讨论仅限于两周，难道礼乐形态、礼乐思想、礼乐观念不属于中国传统音乐文化的范畴与领域？探讨古代音乐美学是否不涵盖礼乐或称没有贯穿的意义？中国传统社会中礼乐何以会一直存在？既然礼乐存在在中国传统社会乃至当下社会形态中具有相当合理性，我们的音乐美学研究是否选择回避？在功能主义美学理念下，将中国礼乐文化纳入研究视域则见一片“沃土”，只有将其开垦，我们的音乐美学方有真正的体系化意义，但愿这片沃土不要让其继续沉睡与荒芜。

礼乐文化的本体内涵体现与时俱进。传统社会礼乐文化不限于宫廷，各级地方官府均有存在的样态。礼乐文化中无论礼乐观念还是礼乐本体（特别是地方官府能够承继的部分）多为民间礼俗所接衍，有必要对这种民间礼俗丰富的用乐形态进行美学分析。当然，这要建立在认知与认同的层面上，否则很难对其有真正意义上的研究与把握。既然民间当下有这些现象的广泛性存在，我们则有必要对

其探研。如果不能把握民众对于这些的文化认同，则很难把握这些动态存在。

以中国音乐文化为研究对象的音乐美学发展应以中国音乐史学进步为前提，如果音乐史学界没有对中国礼乐文化传统进行深入的把握与梳理，很难为学界提供研究的基础。对于功能意义上的礼乐文化哪怕是对其持批判态度，也是对其有整体把握之后。以中国传统音乐文化为对象的音乐美学研究，应与中国音乐史学界产生互动，这也符合当下学界所谓“跨界”的意义。学科之间“看不见的墙”如果竖立了就要适时将其拆掉，音乐美学之于中国传统音乐文化的研究亦有相当意义上的拓展空间。

2013年7月初稿，12月修订

（原载于《音乐研究》2014年第1期）

回归历史语境“讲清楚”

——以新的治史理念把握中国音乐文化的特色内涵[1]

乐是以音声为主体、艺术化表达人类情感的技艺形态。乐之情感表达具有全面性和丰富性。在中国这片土地上，当先民们踏入文明的门槛儿，因应情感的仪式化诉求，在国家制度下将“三位一体”的乐与之相须为用，这是他种艺术形态所不能胜任者，体现了中国先民的智慧。在“国之大事，在祀与戎”[2]的理念下，先民们首先将乐与国家最高礼制仪式——祭祀仪式结合，并以制度规范，所谓“六乐”是也。继而循乐与礼制仪式相须固化为用的理念将国家礼乐进行拓展类分，显现礼制仪式用乐的多类型（吉、嘉、军、宾、凶加卤簿）、多层级（等级性：在周代依王室、诸侯、卿大夫、士四级为用；汉魏以降宫廷、王府、京师、军旅卫戍和各级地方官府为用）和体系化（雅乐作为“国乐”，在礼乐中重祭祀仪式核心为用，以“华夏正声”为代表；它种礼仪用乐多类型、多层级为用，乐队组合“胡汉杂陈”为主导），礼乐以“和”、“仁”为内核，彰显仪式诉求的情感丰富性，却无怨怼与怒愤，强调社会功能性和实用功能性，重群体性意义，在社会发展数千载的演化中成专有一脉且一以贯之，为中华礼乐文明奠定了坚实的基础。

与仪式性诉求相须之礼乐形态为用相对应，非仪式性诉求、侧重个体表达、更具情感全面性、且张力与魅力十足的俗乐理念由此而生。这种用乐贴近并深入人们世俗日常的生活，因此有更多世俗情感的意义。俗乐在发展过程中“裂变”出多种音声技艺体裁类型，例如说唱、戏曲、歌舞等在不同时段自立门户、争相斗艳，后世之于这一脉用乐发展迅猛，毕竟是日常审美、欣赏为重，情感为用的需要。俗乐是人们社会日常生活中的挚爱，用途极为广泛，无论宫廷、王府、地

---

① 本文为国家社科基金项目“中国乐籍制度与传统音乐文化”（12B034）的阶段性成果。

② 《春秋左传注疏》卷二七，文渊阁《四库全书》本。

方官府，还是文人雅士、平民百姓都因情感诉求或创或承，参与意识极强，由此形成职业化（娱他为重，技艺精湛）与非职业化（自娱为重）多层面为用的意义。历史上无论宫廷、京师，高官宅邸以及街市陌巷、山野乡间，凡人群聚居之处定有俗乐充盈。

从用乐功能的意义上认知，在下以为有五种功能特别值得把握，这就是社会、实用、教育、审美、欣赏。这五种功能从重要性的意义上从左向右依次递减，则呈礼乐为重的特征；从右向左依次重要性递减则现俗乐为重的特征。两条主导脉络的用乐形态在中国传统社会中趋稳定性，如此彰显中国传统乐文化的特色构成。当下所撰中国音乐史并非没有关注到这两种用乐类型的存在，但缺失礼乐一脉体系化、两条脉络各自贯穿、俗乐一脉与礼乐一脉互为张力的认知，或称缺失中国传统社会用乐的整体观念。由于理念未立，因此对两条脉络的辨析与把握在不同程度上断裂，导致对中国传统音乐文化之特色、或称深层内涵认知不足。回到历史语境，把握乐在中国传统社会中被赋予如此高端地位的理由（非当下学校教育中“小三门”之一的认知），建立起仪式——礼乐；非仪式——俗乐两条主导脉络贯穿的理念，考量乐在中国音乐文化中的多功能为用，强调某些功能而淡化某些功能是两条主导脉络分野的关键所在，把握中国特色，以推动中国音乐史学的发展。

理念定位

新世纪以来，我一直在思考中国音乐文化史的相关问题。主要基于以下几点：中华文明中乐文化的逻辑起点如何定位，乐在中国从何时产生文明社会意义上的分道扬镳，何以分道扬镳？分道扬镳是否助推各自形象更加明晰，之后是否沿袭这种类分一以贯之，在不同主脉下各自有怎样的派生延展？中国传统社会何以会有礼乐观念，何以在礼乐观念彰显过程中将“郑卫之音”、“桑间濮上之乐”等与之对立或对应？先民们对俗乐观念有怎样的把握？

中华文明何以称礼乐文明？礼乐是否限于两周和宫廷为用？礼乐文明在传统社会中有无断裂？怎样认知汉魏以降两千年礼乐观念、礼乐制度和礼乐形态的演进？礼乐和雅乐究竟是怎样的关系？礼乐是否仅“神本”为用？乐有怎样的特质

和魅力使得中国先民无论仪式场合和非仪式场合都对其情有独钟？若乐侧重审美与欣赏，在中国传统文化观念中是否会有如此高的地位？乐在中国传统社会中扮演怎样的角色？仪式用乐与非仪式用乐是怎样的关系？

非仪式用乐在历史长河中派生出哪些艺术形态并自立门户，当下对乐的认知与先民们有怎样的同与异？研究中国传统音乐文化是否应重历史语境？怎样把握中国乐文化的特色？中国乐文化与西方乐文化有怎样的差异性，在差距和差异之间该如何把握？既往研究中对乐文化有哪些或关注不足、或无意中忽略的理论空间？随着研究理念的拓展，回到历史语境中加以认知，中国音乐文化的深层内涵有待“讲清楚”。需要明确的是，既然研究对象是乐的传统和历史，对其内涵努力讲清楚方为至要。

大家都明白作为音声主导的艺术形态具时空特性，在研究之时却容易被忽略，应该将“这根弦”时时挂上，以提醒问题的存在。诸如，礼乐为国家制度下的规范存在，多种礼制仪式及其用乐是宫廷与各级地方官府都要实施，且礼乐具群体性为用的意义，在尚无乐谱与舞谱发明的年代，这乐靠口传心授活态承载如何彰显国家意义上的同一性，若没有这种同一性何以体现制度下规范用乐的一致性？怎样认知《诗经》用乐，其中“风”的部分是由采诗官仅将“乐语”——歌词采录，回到王室重新谱曲，还是将相应曲调一并带回传授？如若带回，以何种方式，是采诗官学习后为之，还是将演唱之人带回？若不如此，何以把握“歌诗三百、舞诗三百、弦诗三百、诵诗三百”？若为带回后重新谱曲，何以能够彰显每种国风之风格，诸侯国又怎样把握这些音乐风格？更何况国风中周南与召南以“乡乐”归之，依制用于多种礼仪。换言之，制度规定这两种国风与仪式相须，是否只为诵诗意义？何以保证诸侯国能将“乡乐”旋律与乐语并在？制度规定“小雅”中部分篇章以“房中之乐”用于仪式亦如此。《诗经》为孔子“自卫返鲁”后删纂，如何解释这种现象？既然宗周之国依制实施，应考量乐如何活态存在并具同一性[①]。即便有乐谱与舞谱发明之后乐之时空特性依旧存在，全国各地涵盖礼乐与俗乐何以会有如此丰富的从本体中心特征、体裁形式到内容的一致性意义，仅靠自然传播难以解释。

---

① 参见项阳：《〈诗经〉与两周礼乐之关系》，《中国文化》2013年春季号。

在进入文明社会的历史长河中，我们应把握中国传统音乐文化的特殊性内涵以及本体一致性下的区域丰富性意义，不应仅仅描述现象的表层，这是我借助唐典认知“轮值轮训制”[①]的理由所在。在国家制度下，择取距宫廷和京师一千五百里路内外地方官府部分职业乐人集中到都城进行长达十数年的训练，学成之后并非所有乐人都在宫廷执事，多数人要回归地方官府，又怎能不使得这个群体所承载的音乐本体中心特征（律调谱器曲）具有相应的一致性意义？把握住这一点上溯，则可想见在没有乐谱与舞谱的情状下王室与诸侯国如何在礼制仪式用乐层面保持相对一致性，其必定为制度下活态传承无疑。当然，周代有没有这样的制度性约束还要探究，但毕竟各宗属国有这些曲目存在是不争的事实，诸如文献记载齐存《韶乐》，鲁存《大濩》与《大武》，多地存有《诗经》显然不是各自创作。是诸侯国派乐工到王室学习还是王室派乐师到诸侯国教授？各诸侯国有同一性礼制仪式用乐活态存在以及在诸侯国能够记录下这些值得考量。

姚小鸥和王克家先生在辨析秦汉乐官制度时使用的“外乐”与“践更”[②]两个概念值得重视，他们在文中认定“外乐”不见于《史记》《汉书》等传世文献，所用材料是近年新出《张家山汉墓竹简·二年律令·秩律》，并引竹简整理者的辨析，认为“‘外乐’可能是奉常属官，主管乐人”；“‘践更’秦汉徭役制度术语，意为当役者亲自服更卒之役”。两位先生辨析这践更制度既有乐人亦有专业官员。“‘祝’践更大（太）祝，服役于祭祀；乐人践更‘外乐’，执事应差，为宫廷用乐服务。乐人践更‘外乐’与祝践更‘大祝’，皆属于秦汉礼乐机构运行过程中的组成部分”。

两位先生的辨析引发我们多种思考。首先明确秦汉时有这种专业乐人践更制度；其次汉代京师专业乐人践更有流动性，竹简上“践更咸阳”为异地执事，即依制在有专项祭祀情状下调集礼官、乐官和乐工到异地应差。其实，周代典籍中专业乐人的记载众多，也有周王室大司乐和诸侯国有司的记述，但其时是否是乐籍概念还有待进一步考辨。两位先生在此是在综合学界相关研究基础上的深入辨析，在下以为对这种具有流动性的践更制度可上溯，有待我们循此去发现。既然

① 参见项阳：《“轮值轮训制”——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第3期。
② 姚小鸥、王克家：《“外乐”与秦汉乐官制度》，《文艺研究》2015年第8期，第58—63页。

先秦各国都有专业乐人和乐官，在宗周意义上，依制度规定性都要有仪式和非仪式用乐，特别是在分仪式类型为用的情状下，是否这种流动应差的制度早就存在呢？或者说周王室与宗属国之间用乐相通一致性是否就是在这样的制度下完成的呢？我们对这种流动应差还可进一步考量：有可能是乐官与乐人直接流动至异地实施仪式及其用乐行为，亦有可能是诸侯国间异地教授与培训的行为。这样思考还是由于前面我们从文献中所见之礼乐形态多不在周王室，而主要在诸侯国。所谓“周道四达，礼乐交通”（《礼记·乐记》），其实应有这样的内涵。

所以说，在历史长河中，作为宫廷、王府和各级官府都要依制实施的国家用乐制度，必依制从宫廷到各级官府存在一批官属专业乐人承载仪式和非仪式用乐。必须把握乐之时空特性以及制度文化的深层内涵，而不能仅限于表面、静态描述，这是研究理念需要拓展的原因所在。

乐之多种功能性为用

所谓功能是为功用。乐在中国传统社会中究竟有哪些功用应该辨明，并把握这些功用仅是一时还是有整体贯穿，从而依据这些来设计研究理念的整体性意义①。中国先民之所以看重乐，就在于充分认识到乐之音声为重的活态和多功能为用的属性，因此在各有侧重的情状下用乐各有类分，从而保障乐之为用效益最大化。

以乐表达人类情感分为仪式为用和非仪式为用两大类型。从仪式为用类型加以考量，两周文献重乐的社会功能、实用功能和教育功能，更重乐之群体性且固化为用，也有审美和欣赏功能，但相较前者来讲要弱化很多。当然也有从审美意义上加以强调者，如孔子谓《韶乐》“尽善尽美”。值得思考的是，作为周公之封国，鲁国亦应实施六祭，孔子身在鲁国也能参与，但却对齐国之仪式中为用的《韶乐》如此赞美，可见这是与鲁国同样实施的仪式有不尽相同的体验。至于非仪式用乐类型，侧重个人情感表达，这主要从审美、欣赏，甚至是抒发与宣泄意义上把握，当然有教育功能，至于社会功能和实用功能的意义从功能性排序上要往后退，除非是特定时段的特定内容，例如抗战歌曲。我们看到，从“二十四史”的记载上历朝历代都对乐的属性有着明确划分，不同时期的乐书、乐志、礼乐志中非常明晰，对每一朝

① 项阳：《功能性·制度·礼俗·两条脉——对于中国音乐文化史的认知》，《中国音乐》2007年第2期。

代相关文献类分然后辨析便可明确。对乐之为用真是需要整体性宏观把握，治史者对这些有清晰类分，便可触及中国传统音乐文化的深层内涵。

既往中国音乐史著作中，并非不涉及功能性为用，但由于缺失整体功能性视角，缺失了仪式为用和非仪式为用之于中国传统音乐文化特色构成的认知，缺失对礼乐意义上仪式类型与仪注的辨析，看不到乐在不同仪式程序中的规定性应用，或称只是在某一阶段强调某些功能，缺失一以贯之的系统性把握，这就形成中国传统音乐文化表述上的片面性。实际上，从中国传统音乐文化整体意义上认知，把握住多种功能性为用的贯穿性存在和类分意义上的侧重性，是体味中国传统音乐文化深层内涵所必须有的理念。

两条主导脉络互为张力

我们循先民们确立的礼乐与俗乐理念以行梳理，彰显中国传统音乐文化特色构成。中国传统文化中用乐两脉在周代理念确立之后互为张力前行。

从《汉书》《史记》始，沿袭两周礼乐观念逐渐形成五礼加卤簿的礼制仪式用乐并一以贯之，从国家礼制意义上不可或阙。既然在仪式诉求中用乐的理念为历朝历代所重，我们应考量何以从东周出现所谓“礼崩乐坏”现象以及后世不断出现相同话语。这实际是指本来确立的社会道德秩序被挑战之后的僭越现象，当然涉及到对礼乐自身规定性的僭越。但现象的产生并不意味着道德理念不复存在，反而验证了人们心中理念的“守恒”——文化认同，如此人们方对这些僭越者以贬斥，并在新王朝建立时重回“轨道”。虽然在数千载的历史长河中这礼乐观念、礼乐制度有所变化，诸如对礼乐自身定位，礼乐与雅乐的关系，礼乐之类型性等认知显现差异，但从整体讲来，礼乐观念下的礼乐形态体系化不断完善且一以贯之，礼乐是依规定性从宫廷、王府、军旅到各级地方官府都要实施，成为有文化认同的社会观念，由此我们方能体会何以在当下社会中依旧有大量礼俗用乐形态的意义。有了这样的学术理念，我们可将历史文献中相关内容加以整合，对官书正史、野史稗编、地方志书，甚至文人笔记等都应关注，只有这样方能将礼乐一脉真正厘清。

对俗乐一脉同样应重文献意义。两周文献既有将俗乐作为礼乐之对应的表

述，亦有与礼乐对立的表述，某些音乐管理机构甚至有礼俗兼用的把握。至于后世则还有与雅乐对应，这是将俗乐定位为礼乐下一层级的意义①。怎样认知在一些礼制场合会出现俗乐为用的样态呢？在宫廷燕礼（属嘉、宾礼类型）等场合，既要看到仪式用乐的规定性，又要把握仪式完成之后的场景，这样的礼制本就是为人际交往设计，其仪式为用的乐当然不会等同于吉礼用乐风格，这体现礼乐的丰富性。像宋代将本属雅乐的《大晟乐》改换乐队组合，这是说礼乐对使用场合与类型有丰富性意义。在宫廷中某些礼仪场合，礼乐和俗乐由同一群体承载，地方官府中同一群体因应需求在仪式和非仪式场合奏乐。在当下民间礼俗用乐中，在庙会祭祀仪式进行的同时，神庙对面的舞台上多有戏曲等演出，所谓“献戏”，在这种意义上，同一礼制或礼俗事项中礼乐和俗乐同时在场，这就是所谓礼乐与俗乐之张力。当下民间礼俗用乐，一支乐队到场执事，仪式有特定时段和程序，乐队主要因应仪式用乐——礼乐意义，但当仪式不举，乐队（还有演唱者，涵盖歌曲和戏曲等）为围观的乡民们奏唱，这当然是俗乐意义。

历史上的学究们探讨礼乐和俗乐的关联性，认定从本体意义上没有不可逾越的鸿沟。礼制仪式中乐固化为用，在一个相对长的时段不可更改，彰显礼乐特征；但作为俗乐，则重与时俱进，以求新、求变为主，毕竟这与人们世俗日常的生活息息相关。在这种意义上，俗乐更具创造性活力，在作曲技法、体裁形式等诸多方面具引领性。恰恰是这种引领性和创造性的存在，当改朝换代需重新创制新一朝雅乐以及多种仪式用乐时，由俗乐发展所形成的某些创作技巧便会被吸纳进入礼乐创作之中，这还是两条脉络互为张力的意义。如同我们对礼乐来源的辨析，其实许多礼乐曲目采取的是“拿来主义”为用，原本非为礼乐创制，经相关机构拿来并以制度固化用于仪式之中的现象多见，《中华人民共和国国歌》即为当下的例证，这显然不是聂耳创作此曲时的初衷。总之，礼乐和俗乐从本体意义上并非形如泾渭，只不过礼乐更具制度规定性与仪式相须固化为用。

在哪种意义上讲中国音乐史“哑巴”不哑

学界对中国古代音乐史有“哑巴音乐史”的诟病，对这个问题有辨析的空

① 参见项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应》，《音乐研究》2013年第4期。

间。讲古代音乐史“哑”，其实无论中国还是欧洲，在乐谱没有发明之前应该都是一样，在乐谱发明之后讲中国古代音乐史为哑巴音乐史，则主要诟病中国的记谱法不如欧洲记谱法那样精细，仅凭谱面难以对乐曲精准解读。的确，欧洲音乐从古典乐派以来有大量音乐家的作品存世，记谱方式相对精细，当下人们照谱演奏仍可相对准确地把握作曲家创作的原貌。中国音乐遭受诟病是记谱法本身。乐谱产生千年间时值和节奏符号缺失，导致无论在历史上还是当下即便看到这些乐谱也无法准确把握乐曲，要准确把握有赖口传心授、活态传承。然而，当把握住中国传统音乐文化中的传承方式，我们或许能将古乐谱中的一部分“复活”，在保持既有传承方式的基础上可凭借当下相对精细的记谱法将其记录、或以现代科技手段将其录制下来为用。这当然不能讲就是原样，但至少我们可以对中国古代乐曲有一定的把握。在实地考察中我们看到，当下民间礼俗某些仪式为用的音乐形态在“为神奏乐”理念下具稳定性意义，无论仪式之程序还是其中的用乐都具有严肃性，这乐不可随意更动。

先民们在祭祀礼俗中为神奏乐、仪式为用，出于虔敬和崇奉，在与仪式相须为用中守成，不得有丝毫差池，这乐不可随意更动，在传至“这一支”乐队之后这乐得以严格传承，多个历史上为国家祭祀、当下为民间信仰（诸如城隍、关帝、火神、先医、文昌、东岳、窑神等）的乐社传承明清乐谱活态承载中体现这种特征。毫不夸张地讲，许多乐社之承载为明清时期乐曲的完整再现，在彰显中国特色的同时，我们会听到明清时期与西方古典和浪漫派同期的实际音响——中国音乐史就这一时段来讲并非哑巴音乐史。要知道，西方再往前溯也很难有专业音乐的精细展现！把握这样的传承将这些集合认知，人们定会明白中国音乐文化深层内涵。

更有意思的是，当我们将明代初年《云南禄劝土司府礼仪乐本》[①]中的乐曲以及首抄于明代天启丁卯年（1627）、其后数次重抄的北京市房山区佛子庄乡北窖村光绪二十三年（1897）抄本[②]中的乐曲既与当下礼俗仪式用乐活态对应，又与俗乐活态为用的相同乐曲比较，既可把握相对久远的活态原样传承，又可在当下戏曲、说唱乃至他种音声技艺形态把握基因相同的乐曲。在这种意义上，由于有

① 参见禄劝彝族苗族自治县民委、禄劝彝族苗族自治县文化局编：《云南禄劝土司府礼仪乐》，昆明：云南人民出版社，1993年。

② 参见周晓爽：《房山区北窖村音乐会传谱及其活态传承研究》，中国艺术研究院研究生院2012届硕士学位论文。

为神奏乐之乐曲以为参照，我们深感中国传统乐曲有一定数量“哑巴不哑”，既接通明清，又可认知当下俗乐传统中依旧保存了大量中国传统音乐文化的基因。

从全球视野中国乐谱产生并不晚，只不过中国传统谱式在早期阶段没有产生节奏与时值的相关符号系统。欧洲乐谱产生并不比中国早，但节奏时值的精细性要早得多。五线谱产生之时就注意这些基本要素的符号化，使后人能够对其音乐本体有相对完整地把握。反观中国在南北朝时期有文字谱，依照后世记谱法，这律吕字谱、宫商字谱从谱式之要素上已然在两周显现，只不过人们更多将其作为乐律之表征，可以记录音高，且律吕字谱十二律名俱全，已经相对精细。中国早期被认定为谱式的减字谱同样不具节奏与时值符号，这就是说，先民们有将律吕作为记录乐曲之可能，只是我们难以拿出确凿证据。

在与欧洲乐谱体系比较的意义上，中国乐谱有自己的特色，只记录骨干音，其他则需不断链地活态传承，但我们从工尺谱上看到另外一种情状。自唐代始发的工尺谱系统，经历了长期演进，至清代乾隆年间（1735—1795）的《律吕正义后编》已经在工尺谱中使用了多种自创的节奏与时值符号。浏阳人士邱之稑《丁祭礼乐备考》记写祭孔雅乐中亦使用了板、眼与闪板等符号，这是中国之创造。我们当然要考量该符号系统的创制是否参照西方乐谱，但毕竟有很大不同而且已经有了这样的符号。这样的记谱方式相当于欧洲音乐之浪漫主义时期，而且从“集成志书”以及非遗所见这种方式各地多有存在。我们应该对中国传统音乐文化中有相应符号系统的乐谱以及活态之存在系统把握与认知，至少中国传统音乐这一时段“哑巴”不哑。

国家制度下各级用乐机构体系内传承的意义

在疆域如此广阔、科技不发达的中国传统社会能够展现这种国家意义上用乐一致性内涵，取决于国家制度的确立以及保证制度实施的措施到位，从宫廷、王府、京师到各级地方官府都有相应的掌乐机构和专业官属乐人存在，毕竟哪一种类型的乐都需由人活态承载，除此之外别无他途，特别在没有相关符号系统记录乐曲的时代更是如此。

在音乐史研究中，宫廷确有着用乐的典型性、代表性或称引领性，然而这并

不能代表国家用乐的全部意义。无论礼乐和俗乐都不可能仅是宫廷为用的样态，基于从宫廷到各级官府都有仪式和非仪式用乐，必须有相应职业乐人和专业机构完成。由于乐的时空特性，制度规定性下的诸多用乐必须有乐人活态承载，这是最为明确的道理。

这些年来，不断有学者梳理宫廷音乐机构，基本将脉络厘清，但对这些机构承载的用乐属性还有较大的辨析空间。学者们在辨析用乐机构时缺失对音乐形态属性的具体把握，对一些用乐机构的属性和演化关系把握不足，难以对这些机构在不同时段所承载乐曲的深层内涵全面认知。进一步讲来，既往对宫廷用乐机构的辨析过于孤立，看不到由于制度规定性其与全国各地方官府用乐相应机构和承载的内在关联，主因是学界缺失礼俗用乐两条主脉贯穿性的把握，沿这种理念把握不同时段两条主脉用乐机构各自归属，以及某些机构承载礼乐与俗乐两种类型，明确这些我们再来把握王府、军旅与各级地方官府用乐机构的承载方具整体性。

近年来，我与我的研究生团队于此多有探讨。我们从山西乐户后人实地考察开始，先是看到山西各地市都有这样的乐户后人群体，他们当下所承载的传统音乐形态相当数量属于历史上家族内的祖先传承。当我们把握住这个乐户后人群体存在，竟然在涉及全国相当数量省市的历史文献中看到都有乐户群体，继而挖掘乐籍制度的深层内涵；当一定数量的相关文献“涌出”，终于认知这是中国历史上延续上千载乐籍制度下专业乐人群体承载的意义；再对历史上地方官府用乐机构进行辨析，相关词汇跳将出来，诸如“衙前乐”、“衙前乐部”、“府县教坊”、“州府散乐”、“乐营”等等。除此之外还关注官属乐人执事应差的场所，诸如宋代称之为勾栏，以及元代“青楼”等，既往研究仅将这些机构或认定为表演场所，或认定为卖身之处，殊不知前者为面向社会的官属演艺场所，后者在元代从国家制度意义上女乐都应归入乐籍，因此是为声色娱人的专业乐人。唐代国家制度下即有所谓“三品以上，听有女乐一部，五品以上，女乐不过三人，皆不得有钟磬乐师”① 的规定，属于国家配给高官宅邸的俗乐意义。

通过梳理我们有这样的认知，越是高级别官府，其专业乐人们承载的音声技艺形式越为全面，这取决于高级别官府官属乐人数量众多，特别是某些对音声技

① ［宋］王溥：《唐会要》卷三四，北京：中华书局，1955年，第630页。

艺有行当组合要求的形态更是如此。明代之前不允许富商巨贾包养乐人，戏曲艺人主要是官方和高级别官府的存在，所谓“家班”也应看到主人的身份，这一点常被忽略。

在没有现代科技以为传媒手段的古代社会，如若不是地方官府中有相应用乐机构以及官属乐人之存在，何以能够支撑起国家用乐的体系化内涵？地方官府用乐机构和官属乐人形成一张制度下存在硕大的网，使得中国传统音乐文化主导脉络形成自己的特色体系。我们的研究从区域与地方文献的梳理开始，进而拓展到全国，接通从宫廷到各级官府、军旅，从中原到边地，把握官属职业乐人群体地方官府机构管理下的存在，如此认知中国传统音乐文化何以具有整体一致性①。诸如礼乐与俗乐、用乐机构、音乐本体与音乐形态、专业乐人群体存在的意义等等，把握住了这些，就有了认知中国传统音乐文化史基本架构的材料。

即便历史上中国的都城不断变化，还是会显现这种整体一致性，这建立在制度下区域文化整合的基础之上。在音乐创作意义上总是将区域原生的用乐形态纳入官属乐系予以整合，继而在体系内播至全国，对中国传统音乐文化的主导脉络形成实质性影响，只要仔细体味会有所感悟。然而，乐籍制度在清雍正年间解体，相当数量曾经的官属乐人将其承载国家体制内的仪式与非仪式用乐下探民间为用，这是所谓“历史节点”的意义。官属乐人们既往重在服务于官府，属体系内生存，乐籍解体后则是既服务于官府又侧重服务民间，如此形成“官乐民存”。当年高级别官府中专业乐人展演戏曲等音声技艺当然要以官话为本，继而为民间服务之时则会彰显“错用乡语”（夹杂使用。参见顾启元：《客座赘语》），这应是在主导脉络层面彰显区域丰富性的主要动因。

由于从宫廷、京师到各级地方官府罗织这样一张硕大的官属乐人网，进入这个体系者首先是在体系内传承，然后面向社会进行广泛传播，导致了中国传统音乐文化的体系化内涵。由于雍正禁除乐籍，既往的官属乐人告别了以官府为重心的生存方式，将其承载的乐之形态和使用方式带入民间，经过数百年的接衍与积淀，当下学者在考察时若无历史观念，仅强调共时性，对一时一地、特别是区域民族用乐的当下活态存在进行把握，从本地特色的视角加以认知，会看到一个个

① 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期。

样本，却难以厘清中国传统音乐文化的整体脉络。我们说，构建中国音乐文化史，就是要在把握以上诸种学术理念的基础上予以考量。

国家与民间互动与官乐民存

以上所论引发另一个层面的问题，即国家与民间如何互动，何谓真正意义上的民间音乐，国家用乐是否由宫廷乐师关起门来创造，与民间有怎样的关联？

我们首先来把握民间音乐。这是一个非常重要、这些年来在认知上常现模糊认识的问题。对民间音乐应辩证认知。回到遥远的部落氏族社会，当时社会尚无统一的国家制度，这乐更加体现区域与民间意义，区域人群创造以音声为主导的技艺形态，表现区域人群或群体或个体的情感意义，流传范围相对狭窄。当有了国家意义之时，这民间音乐的内涵便丰富起来。基于国家意义上的乐舞形态通过制度下组织态的传播对区域造成直接影响，继而再由自然态传播下探至民间。这些国家意义上的乐舞形态在初创之时当然会受到各地“民间”之影响，但是融入体系之后便有国家与专业意义，这也就是在某区域会显示一些不同区域风格作品、不同区域会有共同之形态和作品的理由，在没有现在科技以为支撑的状况下，若无国家制度的力量，仅靠自然传播断难如此均匀和有大范围相通性意义所在。将这一部分剥离，然后把握真正的民间，这就是我讨论所谓“全国粮票”和“地方粮票”剥离之后方见真正民间意义的道理所在，并非当下在民间即为民间意义。

我们在多地民间实地考察过程中时常看到这样的现象，即当下认定民间音乐的形态中，有一些全国通用曲牌为区域乡间社会人士填撰新词以咏，应对这种现象进行辨析。历史上这些通用曲牌音调以怎样的方式被民间接衍，仅从一时一地看也许并不在意，然而，当我们在相距遥远的区域听到相同或相近的曲牌音调该如何解释这些现象，更何况这些曲牌当下在戏曲、说唱乃至民歌、器乐之中都有存在。将这种现象辨清，方能看到当下真正意义上属于区域民间人群、有着原生意义被不断创造的民间音乐。这些民间音调经区域人群千锤百炼有着强烈文化认同，在此基础上不断被填撰新词常唱常新，这是受各地风土人情之影响的特色存在，是当下真正的民间音乐。有些区域音调在不同历史时期经音乐家收集整理之后再创作，这些音调也便具有了体系内存在的意义，然而，更多区域民间音调也

许就只能是在某一区域内流行，这也就是我们考量要建立“区域音调学”的意义所在①。音乐学者在实地考察之时应该有这种宏观把握、认知“全国粮票”和“地方粮票”之外区域音乐形态的能力。

国家意义上礼乐与俗乐两条主脉是从宫廷、王府、军旅、京师和地方官府均有之的局面。对这些整体认知，则可在此框架之内依照用乐的两条脉络进行分类、分层辨析，首先把握在国家体制内纵向与横向之互动，进而把握国家体制与民间的互动意义。如果只盯在宫廷，就会缺失各级官府与军旅等国家意义上用乐的把握，也难以纵向互动；如果对国家用乐只注重两脉之一也不具整体意义。当然还要注重不同历史时段的动态发展，如果缺失了这种理念，难以把握这种国家意义上下相通性的脉络演化。

至于国家与民间的互动意义，应看到从周代即有采诗官制度，所谓十五国风者，即将所辖不同区域的民间乐舞形态带至宫廷规范为用（非全部但具典型性意义）。其实这种状况在历朝历代都有体现。还应刻意把握地方官府的官属乐人与文人在不断互动中创造之后会通过体系创承并传至宫廷，进而有反播意义。这一点，我们也有考辨，诸如《词牌/曲牌与文人/乐人之关系》②等，曲牌这种形态自隋唐生发，对后世俗乐和礼乐都产生了至关重要的影响。

既往相关研究中上下互动式的观照不足，形成宫廷与民间分述，对民间乐之活态如何进入国家体系鲜有讨论。我们对国家制度下的用乐从礼乐和俗乐两条主导脉络的逻辑起点进行整体把握，就会看到两者都在国家制度规范下发展，毕竟从用乐的主导意义上是上下相通、由服务于各级别官府中专业乐人以为引领。既往研究以为把宫廷用乐讲清楚了便把乐的问题讲清楚了也有误区。涵盖宫廷、王府、军旅、京师以及各级地方官府的各类礼制仪式用乐和非仪式用乐，都有国家制度规定性的意义。既然有规定性，作为乐这种具有稍纵即逝的时空特性的音声样态，无论将其用于仪式还是非仪式必为活态，这是专业乐人存在的理由，必须把握这种上下相通性和制度为用的意义。需要明确的是，当雍正改变了国家用乐专业团队的身份，将宫廷和各级官府中的专业乐人（涵盖礼乐与俗乐）外放民

---

① 参见项阳：《民歌认知续论——对花儿等歌种创承机制的相关思考》，《南京艺术学院学报》2015年第3期。

② 项阳：《词牌/曲牌与文人/乐人之关系》，《文艺研究》2012年第1期。

间、忝列齐民，就将国家用乐中至少是地方官府为用的部分带到民间。由于五礼观念及仪式用乐已深植于中国传统文化之中，而乡间社会又是当下传统文化保存相对好的区域，无论礼仪还是用乐都被接衍，所以我们说历史上的礼乐文明存于当下乡间社会礼俗之中；面向社会非仪式为用的传统俗乐，在当下城市中亦有空间，当然也借助乡间礼俗这个平台，与礼仪用乐相辅相成，即因应礼俗事项而成为文化生活中的不可或阙，诸如庙会、庆典等多种场合请戏班和乐人前往助兴等，实现礼乐与俗乐互为张力的发展。

范式的打破与理念的更新

20世纪20年代川人叶伯和先生撰述第一本《中国音乐史》，拉开了近现代学者探索中音史的序幕，数代学者循此前行，从初建到形成范式经历了大半个世纪。这种范式的基本特点是不同程度地采用欧洲专业音乐史的研究理念，以流派中的音乐家和作品为中心，注重音乐风格以及审美与欣赏的意义。引入这种理念、学者们更多借助于中国传统社会丰富的文献资料有选择地对中国音乐发展加以阐释。始于叶伯和，经历了萧友梅、郑觐文、许之衡、王光祈，直到杨荫浏先生的《中国音乐史纲》，堪称一步一个脚印。20世纪50年代以后，在通史意义上包括沈知白、夏野、李纯一、黄翔鹏、金文达、吴钊、刘东升、孙继南、周柱铨、刘再生、秦序等一批学者的著述各有特色，学界公举杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》为代表一个时代治史理念的标志性著作。

自20世纪下半叶以来，中国音乐史学界对既有学术研究范式不断完善，亦在此基础上有拓展的意义，围绕中国音乐史学研究对象形成了许多新的研究领域，并有学科意义，诸如“音乐考古学”、“音乐图像学”、“音乐形态学”、“音乐地理学”、“音乐文献学”、“乐律学”、“音乐传播学”、“音乐社会学”、“民族音乐学”、“音乐语言学”、“音乐经济学”等等。恰恰是这些与中国音乐史学密切相关却又显现独立性的学科不断发展，从各自视角和切入点不断深入，其综合成果改变了我们既有的史学理念，或称这些学科从不同视角揭示出来的问题导致我们对中国音乐历史发展重新认知，这应该是学界提出“后杨荫浏时代”[①]的意义。换言之，

① 刘再生：《新作迭出百舸争流——“后杨荫浏时代”中国音乐史学的几点思考》，《人民音乐》2009年第3期。

正是由于这些学科成果，导致学界对既有研究理念进行反思，引入诸如功能主义与制度学、以及历史的民族音乐学等，回归中国传统文化的历史语境来认知中国传统音乐文化的功用和发展路径，中国传统音乐文化自身发展的脉络逐渐清晰，人们认识到既有的研究理念显然不能涵盖中国传统音乐文化的整体意义，这是拓展研究理念的道理所在。

需要明确的是，欧洲专业音乐史研究已成范式，难以改变。作为欧洲专业音乐以剧场为中心、重在审美与欣赏，以此路径不必分所谓仪式与非仪式为用，依中国音乐发展的理念这就是俗乐一脉的概念，但欧洲社会是否仅限于剧场为中心的专业音乐活动呢？显然不是这样的状况。应该关注欧洲社会音乐生活的全面性和整体性，认知音乐多功能为用的意义，毕竟由欧美学者创立的文化人类学不应仅限于研究非欧，欧洲社会人们进入教堂、墓地、婚礼现场并非仅仅是在欣赏音乐，这些场合音乐究竟有怎样的意义值得探究。既然功能主义的学术理念在西方产生，何不以此对其社会音乐文化生活进行全面把握呢？以欧洲专业音乐发展的治史理念为参照系，能否将中国传统社会完整的音乐文化生活涵盖呢？既然对中国传统音乐文化从不同视角梳理过程中可以把握如此丰富的功能性意义，我们何以仅侧重其中部分功能意义以撰史，而将展现它种功能意义的部分置于不顾呢？黄翔鹏先生在20世纪90年代初期提出：大家都来研究问题，当用新的学术理念和方法对一个个问题加以解决，再来撰写中国音乐史定会有新的面貌，否则难以跳出杨先生撰史的窠臼（课堂记录，大意如此）。黄翔鹏先生身体力行，在《乐问》一书中针对音乐形态学和旋律考证等诸多领域的问题有深层思考，许多问题先生已经解决，有些则将问题留给后人。这些年来我们循此并借助多学科研究理念进行拓展，回归中国传统音乐文化自身、从多功能为用的意义上来认知音乐文化在社会中的作用，以此认知具有中国特色的音乐文化发展脉络。

在下依相关文献把握，自有了国家意义，中国传统音乐文化便有了仪式为用和非仪式为用的分野，这就是礼乐与俗乐两条主导脉络的发展模式。特别是礼乐一脉，呈现多层级、多类型、体系化为用的特色，而这些恰恰需要国家意义上以制度为保障、专业乐人为承载，这是学界对国家意义上多种用乐制度进行认知的理由。在专业用乐意义上，礼乐和俗乐之存在都有制度为保障，因而应把握这两

条主导脉络从宫廷、王府、京师、军旅到各级地方官府制度下存在与发展的意义。换言之，应关注制度下用乐的上下相通性及相关机构的保障。还是由于乐之时空特性，若没有相应机构和官属专业乐人存在，也不可能保障制度下用乐的实施，这就是我们对于官属用乐机构中乐人之存在、以及南北朝以降“乐籍制度”[①]把握的道理。我们应对国家体制内各级音乐机构承载的用乐属性进行辨析，这在既往音乐史撰述中尤为缺失。有意思的是，在多部音乐史著作中，各朝新出现相关用乐机构和音乐形态不会漏掉，但跨代延续性意义的机构其属性演化关系及其承载却较少考量。我们应关注现象背后的意义，将其有机地串连起来，把握其初始及其演化，如此方具脉络的实质性内涵。诸如教坊等相关机构，唐代与宋元明清时期其职能究竟有怎样的相通和相异并未厘清，甚至鲜有把握。对于仪式用乐究竟有哪些机构承载也有些漫漶，何以说“太常寺礼乐之司”、“教坊司亦礼乐之属”[②]？何以“小祀乐用教坊司”[③]？地方官府中用乐机构所承载的用乐有怎样的归属？其所承载与宫廷哪些用乐机构的职能相关联都值得深入辨析。

既往史论中讲到音乐形态，诸如大曲、鼓吹乐、清商乐、七部乐、九部乐、十部乐、坐部伎与立部伎，这些形态有怎样的属性，是仪式为用还是非仪式为用常常忽略，问题还是出在没有建立起这种用乐类分的理念，如果能够把握用乐形态和乐曲是哪些机构在训练和使用，在哪些场合为用，是否与仪式和仪轨相须，其实比较容易解释，关键要建立起这种意识或称理念，即便有些乐舞形态既有仪式场合也有非仪式场合为用，也要讲清楚，如此方能真切感受到中国传统音乐文化中多类型用乐究竟有怎样的意义。真是应该把握唐代何以有雅乐大曲，又何以有不为雅乐之大曲，这些大曲形态都被用于哪些场合，如此方能把握属性意义，这是必须明确的。有了这样的理念，回到历史语境，相信许多问题会得到合理解释，我们的音乐史也会呈现新的面貌，这就是以中国音乐文化史视角开展研究与既有研究的不同之处。

文化的概念不是贴在音乐本体上的膏药，以上所辨析的诸种功能性、仪式与

---

① 参见项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年；近年来项阳承担的国家社科基金课题《中国乐籍制度研究》以及《中国乐籍制度与传统音乐文化》对其有更为深入的把握。

② ［明］郑纪：《东园文集》卷三，文渊阁《四库全书》本。

③ 项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3、4期。

非仪式用乐、制度规范、为神奏乐对乐曲的固化作用、官乐民存使得官府体系内的用乐积淀在民间、音乐机构的属性等诸多看似与音乐本体没有直接关系，然而正是这些对音乐形态或有支撑或有促进，并左右着音乐形态自身的发展。恰恰因为有制度以及类分和属性意义，明确了这些场合必须用这样的乐，因此从创制到排练实施（或称表演）都有制度规范性，无论用于礼乐还是俗乐均如此。在这种意义上，仪式用乐（礼乐意义）有类分，以吉嘉军宾凶仪式归之，显现仪式用乐风格的多样性与丰富性，重群体固化为用，这是国人仪式性情感诉求的意义；作为非仪式用乐自身具有丰富性，张力十足，重个体情感表达，少有场合约束。以上是指制度下的用乐行为，当然还有非制度下的用乐行为，这也是要刻意关注。我们在此重礼乐意义基于两点，既往对礼乐一脉的把握有所断裂，这里有强调意义；从审美与欣赏意义上讲来，既往研究虽然把握不够全面，还有深层辨析之必要，但不可否认的是，对非仪式为用的乐舞形态及其发展演化（涵盖戏曲、说唱等等），学界多有梳理，我们循此路径进行再辨析即可。而对礼乐一脉厘清，认知方真正体现整体意义。

我和我的学术团队历经二十余载，将历时一千又数百年的乐籍制度勾勒出了一个轮廓。乐籍制度对中国传统音乐文化之影响，学界还远未辨析到位。虽然当下已经感知这个制度的存在，但对乐籍制度下男性乐人与女性乐人各自担当，其所承载的礼俗用乐，如何使得各地制度下用乐具有相通一致性内涵，体系内创承与传播的意义，制度下多种专业音声技艺形式生发的意义，乐籍制度对建立在乐本体之上种种技术手段传承与发展的实质性影响，等等，都有待深层开拓与挖掘。乐籍制度下这个遍布全国、从宫廷与各级官府为用的专业乐人群体成为引领中国音乐文化发展的主要承载群体，甚至可以说，这个群体制度下的创造与实施，对戏曲音乐、说唱音乐、僧道用乐以及所谓文人音乐都有实质性影响①，毕竟这戏曲、说唱等是从俗乐一脉分立。我们应该写一部乐籍制度史，只有将这种制度和制度下的创造发展都相对明晰，中国音乐文化史的研究方能上一个大台

① 参见项阳：《词牌/曲牌与文人/乐人之关系》，《文艺研究》2012年第1期；《男唱女声：乐籍制度解体之后的特殊现象》，《戏曲研究》（第71辑）；《从官养到民养/腔种间的博弈——乐籍制度解体后戏曲的区域、地方性选择》，《艺术百家》2012年第1期；《雍、乾禁乐籍与女伶：中国戏曲发展的分水岭》，《戏曲艺术》2013年第1期；《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

阶：延续一千又数百载的乐籍制度是客观存在，值得下功夫和气力。

二十多年前，我在做《中国音乐文物大系·山西卷》课题实地考察中逐渐接触到乐户后人群体，在口述史的意义上与历史文献对接，惊讶地看到有如此丰富的相关文献。在研究之初只是挖掘这种乐户现象，但相关文献资料所涉及省市越来越多，从宫廷到王府乃至各级官府这面越来越广，年代久远，这个群体承载用乐事项越来越丰富并有着专门户籍——乐籍归之，指向国家制度层面，我们逐渐意识到整合“历史碎片”究竟有怎样的意义。缺失学术理念和学术敏感会让这些文献躺在故纸堆里睡觉，有了学术理念方使材料变得鲜活起来，特别是接通乐籍后人之当下承载更为重要。当学术理念拓展并确立，会对相关材料重新辨析，以生成新的认识。所以说，文献和理念都非常重要，更重要的是学术理念。这学术理念非一蹴而就，需要不断思考与积累以成。有了理念而不能深度把握资料，其学术成果也显苍白。我们应从多学科的相关研究理念中汲取营养，培养适合本学科研究的学术理念。费孝通先生强调“文化自觉”，在我们看来，找到适合中国传统音乐文化研究的新路径，使研究成果能够整体反映中国传统音乐文化的深层内涵和特色构成，这是研究中国传统音乐文化应有的态度。既然我们面对的是中国传统音乐文化，则应回到历史语境中把握中国传统社会整体用乐观念，如此对中国传统音乐文化的观照更具客观性。

对中国传统音乐文化从整体意义上全面把握与辨析，已在音乐史学界形成一定共识，也是学术发展的趋势，学者们从不同的视角、各自领域进行探索，学术成果正在不断涌现，已经具备了撰写《中国音乐文化史》的基本条件，我们应该在夯实理念的前提下奋力前行，发扬团队精神，群起攻之，具有中国特色的音乐文化史定会呈现于学界。

2015年8月初稿，9月修改

（原载于《中国音乐学》2016年第1期）

中国人情感的仪式性诉求与礼乐表达

从乐的视角与从礼的视角看礼乐，不同之处在于：为乐者应考量乐之本体形态，没有本体形态则所谓乐德、乐情、乐施、乐化等纯属子虚乌有。换言之，以上诸种理念首先为乐，都需乐之本体形态加以承载，否则便没有了“载体”，这乐之本体形态实为“前提”。从哲学层面讲，形而上者为乐有形之抽象与升华，应有形而上，不可无形而上。

子曰：“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？”（《论语·八佾》）这是礼与乐发展到一定阶段时在更高层次上的思考，学界因此有说礼乐文明被孔子仁学所“取代”。但这是建立在对既有事物思考之上，周公若无崇圣理念，便不会对礼制与乐制如此创制或称规定性。孔子解析周公创制，谓“吾从周”，看到礼和乐融为一体的实质性内涵，或称是对周公创制礼乐制度之感悟。《孝经》云：“移风易俗，莫善于乐；安上治民，莫善于礼。”孔子对礼乐制度的解读建立在周之礼制仪式和礼乐形态之上，是对周礼及其用乐的深层把握。当下学界认知礼乐只把握形而上却不关注形而下，表明研究理念有所缺失。由于乐具音声特性，人类将其作为情感承载的工具，礼乐亦为教化的工具。

作为音声为主导的形态，乐具稍纵即逝的时空特性，在中国传统社会中，乐由人活态承载方有意义。这乐与礼都由人创造与承载，由音声而及乐，乐是人之情感不可或阙的艺术化表现形式，这就是《乐记》“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐”的经典阐释所在。这是乐之形态表现，所谓礼乐与俗乐，是中国传统社会附加于乐的认知。

礼乐的情感意义

乐，是由音声为主体，艺术化表达人类情感的方式，在人类文明发展过程中被赋予越来越多的功能，具情感表达的丰富性意义。荀子云："夫乐者，乐也，人情之所必不免也，故人不能无乐。乐则必发于声音，形于动静，而人之道，声音、动静、性术之变尽是矣。"（《荀子·乐论篇》）乐由声音所生发，所谓"动静"、"性术"之无穷变化，皆反映人的情感丰富性。当人类社会赋予乐多种功能性意义，便有礼乐与俗乐之分①，乐表达情感的空间进一步拓展。

所谓空间拓展，在于中国先民将乐分为礼乐和俗乐两大类型，对应仪式和非仪式为用，在情感之不免的前提下有"类"的分野。用于仪式且固化为礼乐，不用于仪式且相对自由为俗乐，这是从类分意义上的把握。

> 乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。六者非性也，感于物而后动，是故先王慎所以感之者。故礼以道其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。礼乐刑政，其极一也。

《礼记·乐记》是专门对乐的论述，首先定位这乐由音而来，乐可表现哀心、乐心、喜心、怒心、敬心、爱心，每一种心境都是情感的具体显现。《乐记》中专置乐情章，是在礼的整体观照下对乐的把握：

> 乐也者，情之不可变者也。礼也者，理之不可易者也。乐统同，礼辨异，礼乐之说，管乎人情矣。穷本知变，乐之情也。著诚去伪，礼之经也。礼乐负天地之情，达神明之德，降兴上下之神，而凝是精粗之体，领父子君臣之节。是故大人举礼乐，则天地将为昭焉。天地欣合，阴阳相得，煦妪覆育万物，然后草木茂，区萌达，羽翼奋，角觡生，蛰虫昭苏，羽者妪伏，毛者孕鬻，胎生者不殰，而卵生者不殈，则乐之道归焉耳。

① 项阳：《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期。

乐者，非谓黄钟、大吕、弦歌、干扬也，乐之末节也，故童者舞之。铺筵席，陈尊俎，列笾豆，以升降为礼者，礼之末节也，故有司掌之。乐师辨乎声诗，故北面而弦；宗祝辨乎宗庙之礼，故后尸；商祝辨乎丧礼，故后主人。是故德成而上，艺成而下；行成而先，事成而后。是故先王有上有下，有先有后，然后可以有制于天下也。

既然乐为情之表达，则应涵盖礼乐和俗乐。并非俗乐表达情感而礼乐不表达情感、徒有仪式躯壳。所谓乐有形，形载情。乐若无所谓“末节”，则如同海市蜃楼。周代宫廷乐之末节与礼之末节均需“有司掌之”，以使人们把握“有形”，乐需末节以载，所谓“有形而上”。乐为情之不可变，乐统同，同则为和，管乎人情，乐的哪一脉都是人情的具体显现。礼的意义在于“著诚去伪”，而礼乐负载“天地之情”，以达“神明之德”。圣王推行礼乐，在天地间昭示社会进步。学界解读原典，当然涉乐之情，但更强调乐之和。其实这和亦为情感表达。把握礼乐的情感意义，先哲们早已明确。然而，当下学界对礼乐似乎只理解为用于最高礼制仪式的六乐，其后礼崩乐坏，六乐消解则礼乐不在。更有声称后世礼乐徒有仪；言礼乐多以礼代乐，乐全然为“聋子的耳朵”。乐具时空特性，在其时单凭文字难见真章，这是人们谈到周礼之乐常以礼代乐、却又以此为礼乐整体的根本原因。

三千年前的周公创造了礼乐制度，由此彰显与礼乐对应性——非仪式为用的俗乐认知，多种表述将俗乐视为礼乐的对立面，所谓“恶郑声以乱雅乐”，魏文侯直言所好“世俗之乐”。也有俗乐煽情的记述，所谓韩娥在临淄街头鬻食演唱“余音绕梁，三日不绝”等。礼乐和俗乐都是乐，均为中国人艺术性表达情感的方式，只不过使用场合不同，场域不同，目的不同而导致对乐类分的不同。

乐为人情所不免，这仪式用乐和非仪式用乐同为人类情感的具象显现，人类依照仪式与非仪式、固化与随机性来认知乐之为用，显现人类在用乐理念上的拓展与类归。人类需要仪式性诉求，而仪式性诉求与非仪式性诉求同是人类情感之需，两者彰显用乐的类型性，在仪式用乐一类中同样显现礼乐情感的丰富性和多层级意义。

是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣、附亲万民也。是先王立乐之方也。（《礼记·乐记》）

这是专论礼乐功用。君臣与宗庙是国家概念，突出和敬。族长乡里是国家下一层级概念，居于乡里，同族相聚，彰显长幼尊卑，举行仪式时展演礼乐，突出和顺。至于家庭，是在同一屋檐下的至亲和近亲，遇大事也要行仪式与礼乐，更显和亲。多层级的仪式及其用乐突出一个“和”字，行仪式与礼乐重要观念为和，其下因有不同层级，又显敬、顺、亲。所有这些显长幼尊卑有序，一个和字更显情感意义。这应是周公制礼作乐并以国家制度归之的初衷。礼乐并非时时为用，在需要仪式诉求时方有存在，否则不能以礼乐论。

作为礼乐情感的丰富性应把握周代礼乐制度不断拓展和完善的意义。“国之大事，在祀与戎”，周公对礼乐创制基于祭祀、且在最高礼制仪式中为用，以“六乐”对应相关承祀对象而存在。后世礼乐观念拓展，以致“定型”，这是礼乐表达情感具有的丰富性意义。

贤者之祭也，必受其福，非世所谓福也。福者，备也。备者，百顺之名也，无所不顺者谓之备，言内尽于己而外顺于道也。忠臣以事其君，孝子以事其亲，其本一也。上则顺于鬼神，外则顺于君长，内则以孝于亲，如此之谓备。唯贤者能备，能备然后能祭。是故贤者之祭也，致其诚信与其忠敬，奉之以物，道之以礼，安之以乐，参之以时，明荐之而已矣，不求其为。此孝子之心也。（《礼记·祭统》）

国家礼制用乐有逐步完善或称完备的过程，这吉、嘉、军、宾、凶五大仪式类型是不断发展并类归、定型的。西周彝器相关铭文反映这个过程。当社会需求的礼仪出现，要为之命名，诸如封建礼[①]；当礼制仪式不仅在祭祀仪式中为用，

① 参见张秀华：《西周金文六种礼制研究》，吉林大学2010届博士学位论文。

而是反映多类型性诉求，仪式情感具丰富性意义；当仪式情感越来越庞杂，需在国家意义上规范，如此类归为五礼。其类下相应仪式显等级意义。周代礼制仪式就是在类分和等级意义上不断拓展，终呈相对完备的样态。

仪式属性不同，表达情感意义也不一致。同一类型中，由于层级差异，显现情感表达之微妙差异。人类情感具丰富性，反映在礼制/礼俗仪式中同样如此。礼制仪式由吉礼出发进而逐渐完备，这仪式情感丰富性得以显现。不同类型的礼制仪式无论程序还是内容与吉礼仪式不尽一致，显现仪式差异性。当仪式展现多类型性，必然显现差异性和丰富性。

应该明确，在礼制观念和谐意义下为用的乐与礼制仪式相须为用的乐，虽有相通，却明显差异，不能完全等同。文史学界对礼乐认知多为礼的场合体现和谐寓意的乐，如此忽略了乐与礼相须为用的仪式意义，这是问题的关键。作为前者认知也有意义，社会中的人们如果知礼懂礼，其乐也应和谐。强调礼，以达和与仁的境界。然而，“乐由中出，礼自外作”（《礼记·乐论》）。周人论乐多与礼相合，将不适合礼制仪式场合为用的乐排除在外，所谓“恶郑声之乱雅乐也”（《论语·阳货》）。实际上，郑声（要辨析“郑声”的双重意义，《诗经》中“郑风”属于“思无邪”者）有其存在的空间，只是不应在雅乐为用时出现，雅乐与特定礼制仪式相须为用。在祭祀等仪式中所用的乐应相对规范与严肃，当然，在非吉礼、同样为礼的仪式用乐也有庄重的一面。

如同我们对当下一些非物质文化遗产音乐类项目只重音乐主体而忽略礼俗仪式整体一样①，若不把握仪式为用，则易将礼乐混同于随时随地、无论什么场合都可为用的音乐样态，与俗乐没什么区别。这显为误区。没有仪式为用，就没有礼乐之存在，中国传统社会中乐之仪式为用定与礼相辅相成。既然乐为礼制仪式设计，乐曲就注入仪式感，脱离仪式场域论乐难以把握礼乐意义。魏文侯对子夏言：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼，何也？新乐之如此，何也？”（《乐记》魏文侯章）齐宣王称“寡人今日听郑卫之声，呕吟感伤，扬激楚之遗风”（刘向《新序·杂事》），“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳”（《孟子·梁惠王下》）。显然魏文侯所言古乐是为礼制仪

① 参见项阳：《民间礼俗：传统音声技艺形式的文化生存空间》，《中国音乐》2008年第3期。

式用乐，这仪式用乐有固化的场合，这是“端冕”的意义；新乐在世俗日常中随时可用，其创制需不断出新。这显为两种不同用乐场合、不同用乐类型之表达。齐宣王所言郑卫之音，所谓“呕吟感伤”，就是非仪式为用的“世俗之乐”。“先王之乐”当指礼乐，在特定仪式场合为用。当诸侯国之君主都失去了敬畏，直言先王之乐“不好”，真可谓“礼崩乐坏”。在礼制/礼俗仪式中用郑卫之音显然不妥，你可以在其他场合为用，就是不应用于礼制仪式。

周公赋予最高礼制仪式中的六乐形态以天、地、山川、四望、先妣、先考对应，这六乐各自在特定时间、特定地点、特定承祀对象为用，具有礼制仪式中用乐至高无上的地位，他种礼制仪式不可能用这些乐舞。《周礼》记载祭祀仪式有“国之大事”与“国之小事”之分，小祭祀不能用六乐。《周礼》多种礼制仪式分属不同类型，其乐记载相对明确；《仪礼》中诸如“乡射礼”、“大射仪”、“燕礼”、“乡饮酒礼”等用乐非为六乐，两种著述所载这乐都是礼制仪式为用，至少东周时期已经拓展到多种礼制仪式类型对应多种乐制类型。学界确认五礼此时已趋明晰，如此八百年间，从初始到完备经历了一个相对漫长的历史进程，礼制仪式类型丰富彰显乐制类型与之对应的丰富性意义。

关于礼制仪式类型学界有较强认同感，言说与之相须为用的礼乐却如雾里看花。虽然《周礼》与《仪礼》中对乐之多类型有明确记载，但学界更多从形而上把握，不去管什么乐制类型与礼制类型的对应性，这就难以从乐的视角整体认知。礼乐是礼与乐两个概念的融合，礼官与乐官各司其职，乐官所辖又有乐师、乐工，为了诸种仪式需要集合在一起。乐有声有形、具操作意义，所谓“德成而上，艺成而下”，不涉及艺（乐之本体）便无法体现德。不理解学界何以不把握乐本体意义，究竟是因为对周乐和历史上的礼乐看不到和听不到就不涉及，还是别有原因？我们依相关文献从乐的视角辨析，确有不同认知。

如果认同礼制仪式的类型性，那么，礼乐的类型性和不同层级因其对应性成为必然。礼制仪式类型因应不同情感诉求而存在，或称因应多类型情感诉求而设计，乐何以只对应祭祀这样单一情感意义为用？既然六乐具有明确对应性指向，那么，涵盖小祭祀在内、有着多种类型的礼制仪式又明确记载用乐，且与仪式相须为用，礼乐观念是否如同礼制仪式类型性下的多种对应一样有着逐渐发展和完

善的意义？这是必须解决的问题。认同上述两种礼书之仪式皆为礼制仪式，仪式用乐皆为礼乐，如此就能把握礼乐观念的演进。

由周公亲选并参与创制的六乐确为礼乐经典，国家最高礼制仪式中的用乐应为《乐经》①。问题在于，学界并非将吉礼认定为礼的全部，何以会将六乐认定为礼乐全部呢？显然不合逻辑。周礼逐渐形成吉、嘉、军、宾、凶之五礼样态，在吉礼之外的礼制仪式中同样要用乐，而这些仪式类型是在发展中逐渐完备，因应这些礼制仪式类型所用的乐也随之拓展创制，为用必与仪式相须，《仪礼》用乐样态的确如此。没有谁说国之小事乃至他种礼制仪式不为礼，那么，认为与之相须仪式为用的乐不为礼乐恐怕难以成立，两者相辅相成方具整体意义。这礼乐的确有核心为用和多类型整体为用之分。

说礼乐的核心为用和多类型整体为用，是从周公制礼作乐之后三千载发展进程以行把握，隋文帝居功至伟。他提出“国乐”概念，既总结周以降一千五百年的礼乐发展，又对后世礼乐延展指明方向。将雅乐定位为国乐，所用为“华夏正声”②，这是礼乐核心为用的意义。隋文帝将太常寺属下的乐分为雅俗二部，这样类分的意义不亚于将雅乐以国乐认知者。太常寺掌管礼乐，我们应把握两个乐部在礼制仪式中的对应性。俗部乐对应也是礼制仪式，这是整体礼乐观念的意义。

周公时雅乐以六乐为对应，明确承祀对象不可混淆。但魏晋以降对雅乐创制在继承了核心为用观念前提下不再有明确对应性，而是创制一套乐舞对应最高礼制仪式使用。在这种核心为用的理念下，人们还是会在辨析礼乐之时将目光聚焦于此。元代黄镇成考证，“梁武帝自制四器，名之为通，以定雅乐。以武舞为《大壮舞》，文舞为《大观舞》，国乐以‘雅’为称，止乎十二，则天数也。皇帝出入奏《皇雅》，郊庙同用。皇太子出入奏《胤雅》，王公出入奏《寅雅》，上寿酒奏《介雅》，食举奏《需雅》，彻馔奏《雍雅》，三朝用之。牲出入奏《牷雅》，降神迎送奏《誠雅》，饮福酒奏《献雅》，北郊、明堂、太庙同用。燎埋俱奏《禋雅》，众官出入奏《俊雅》，二郊、太庙、明堂、三朝同用。并沈约制辞。是时礼乐制度粲然有序。又去鼓吹充庭十六曲为十二，合四时也。”③

---

① 参见项阳《“六代乐舞”为乐经说》，《中国文化》2010年春季号。

② 参见项阳《俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应》，《音乐研究》2013年第4期。

③ ［元］黄镇成：《尚书通考》卷四，文渊阁《四库全书》本。

黄镇成是在元代溯考，“国乐以雅为称”从出处上应以唐人所撰《隋书》为本，难说梁武帝时已有这种理念。但说雅乐以天数止乎十二，可能是梁的创造。此后这雅乐多以十二为限，加文武二舞，用于宫廷最高礼制仪式。《大唐开元礼》以“和”定制雅乐有明确释解，即十二和乐以不同组合（每种仪式用其部分）既对应宫廷大祀，还在嘉、军、宾礼中与鼓吹乐并用。宫廷和地方官府中其他礼制仪式不用十二和乐，主要是鼓吹乐下探（宫廷中嘉宾诸礼有多部伎为用），以此形成不同礼制仪式类型和不同仪式等级用乐类型的差异性，这是雅乐核心为用和礼乐整体为用的观念。我们看到，形成这种整体礼乐观念后有所不同的是金元时代。金代出现国家礼乐人，元代以礼乐户定籍，这个群体主要承载国家祭祀用乐。以礼乐户相称反映出时人只以雅乐为礼乐。金与南宋并置，元代百年是为一瞬，进入明代，礼乐户群体更名乐舞生，虽然职能与礼乐人和礼乐户同，主承雅乐，但更名显现回到唐宋时期所有礼制仪式用乐均为礼乐的认知中。这礼乐观念有进一步发展，这就是国乐和国家礼乐的不同。

国乐与国家礼乐都归礼乐范畴，却不完全等同。所谓国乐，在中国传统社会指国家礼乐之核心为用的雅乐；国家礼乐，指国家制度规定性下从宫廷到各级地方官府依制仪式下的诸种用乐形态，多种仪式类型对应仪式情感的丰富性，这其中涵盖核心为用的国乐。国家礼乐从内涵到外延都比国乐宽大，具有多类型、多层级的体系化意义。这国乐为用也有拓展，除了宫廷高端核心为用外，由于国家不断抬高祀孔级别，在县治以上普设庙学，这国乐——雅乐的分支以《文庙释奠礼乐》的形式达县治。还应看到，明清时期宫廷和地方官府中均有存在、同属吉礼的小祀类型，国家将其定位为“通祀”或称“群祀”，明确规定“乐用教坊司”，成为国家吉礼用乐新类型[①]。自宋代以降归属教坊的鼓吹乐系除小祀外还成为部分中祀层面的仪式用乐[②]。其变化一是由于鼓吹乐的归属使教坊明确成为既承载礼乐亦承载俗乐的相关机构；二是鼓吹乐进入吉礼用乐；三是由于制度规定性更多体现了礼制仪式用乐下移，明确等级化，让社会上更多人们参与和感受到国家礼乐意义[③]；四是雅乐在地方官府专用于《文庙释奠礼乐》，地方官府的官属

① 参见项阳《小祀乐用教坊——明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3、4期。
② 参见项阳《明代国家吉礼中祀用乐的相关问题》，《音乐研究》2012年第2期。
③ 参见《礼乐之间：一个久违的思想空间》，《光明日报》“国学版”2011年5月9日第15版。

职业乐人更多承载教坊乐系的鼓吹乐类型，如此可充分发挥官属乐人群体仪式为用。这个群体在地方官府中要承载除雅乐之外的多种礼制仪式类型用乐，高级别官府的乐人还要承载非仪式用乐，明清时期国家制度的规定性，使国家礼乐体系有了“新意”。有一种观点，清末中国宫廷不再，则中国礼乐灰飞烟灭，这实际上是不了解传统国家礼乐为用的体系化意义，如果将明清时期国家礼制仪式用乐体系搞清楚，就会明了恰恰由于制度规定性上下相通，国家礼乐特别是地方官府中的礼乐形态能为民间所接衍。民间接衍国家多种礼制仪式类型，从乐的视角特别反映在鼓吹乐所承载的礼制仪式上。

学界以为东周“礼崩乐坏”导致两周礼乐文明断裂，其后礼乐文明不再。问题在于：我们的先民用艺术化表达人类情感的乐与礼制仪式结合，创造出精神层面最具表现力的仪式用乐诉求，如果认同礼乐为用的前提是仪式，在中土，仪式的上一层级一定为礼，是否礼乐的仪式为用不再呢？显然不是这样。在下以为，东周所谓礼崩，主要是指西周建立的、社会有普遍认同的礼制被“打破”，为要者是社会某些特定人群欲望膨胀；所谓乐坏，总体是指周代国家礼乐由于种种因素消解，逾制行为不断发生。东周所论礼崩与乐坏，都是针对周代礼制及其用乐的行为。当呈固化的社会秩序被打破，在改朝换代之时统治者会努力建立新秩序。然而，社会秩序在演化过程中又再次被打破，这样的情状在汉魏以降两千年中不断重复，所谓礼崩乐坏也在多个历史节点不断被提起。但应明确，中国传统礼乐观念已成中华文明的标志、文化基因。礼乐观念会与时俱进，但绝不会烟消云散。以多种礼制类型对应多种乐制类型仪式为用的理念已深入人心，贯穿整个中国传统社会，这是中华礼乐文明的意义所在。

五礼仪式用乐的情感表达

礼乐为中华民族的重要用乐形态，在三千年前以功能性彰显于世，为时人在礼之观念下仪式用乐诉求而存在，在发展过程中形成体系化和类型性，多种礼制仪式类型对应多种乐制类型，随礼乐观念不断发展而丰富。礼乐观念有变化，却不会消解，这个“必须有”。因其反映了国家以及多层次民众的仪式用乐诉求，展现人们与自然和社会沟通的精神世界，乐是人情所不免的音声主导类型，通过仪

式用乐表达人们的情感诉求。作为仪式为用的礼乐，一定是在国家、社会群体和个人重要仪式中为用，不具随意性。不管怎样的情感丰富性都因仪式存在少不了庄重感的一面，这是世俗之乐所未及或不能充分展示的。

1. 吉礼仪式用乐的情感表达

中国礼制仪式中最具典型意义为吉礼，吉礼最重大祀。远古时代生发的祭祀，体现了先民对自然和祖先的敬畏与崇拜。祭祀表达人类愿景，对天地君亲师的崇敬，以祈福保安。这种祈福心理具有多层次，从最初的氏族部落方国到夏商周国家存在，从宗族群落乃至个人都有祈福情结，这应是吉礼初义。

周公制礼作乐，当重国家意义，在国家制度下形成祭祀仪式及其用乐顶层设计。学界认同周公有崇圣情结，他将史上“圣人”所在氏族部落的乐舞拿来提升为用，使其成为周之国家最高礼制仪式、国之大事中的祭祀乐舞形态。原本是一个氏族和部落、甚至是为国家（诸如商汤），其与上苍对话的最高祭祀仪式乐舞一定规模宏大且具崇高、神圣的意味，先民们创制这些仪式乐舞定然十分虔诚，仪式性情感表达更是如此。且不说这是国家意义的祭祀乐舞，十数年前我们在河北安新县圈头镇以药王祭祀的音乐会采访，请教会首陈小花师傅当年跟其师傅学和现在教徒弟们演奏的乐曲有无不同，他正色道：“谁敢不同，这是给神听的！”虔敬情感溢于言表。三千年前“国之大事”中为用的乐，必定是在更高层次上虔敬与赞颂情感下为之。典籍中少见周代被奉为最高礼制仪式中乐舞形态的整体描述，偶见孔夫子对《韶》“尽善尽美”之评价，却不见乐舞具体内容，只有周之《大武》的内容见诸于文献[①]，很不可思议。倒是《吕氏春秋·古乐》中对多氏族部落乐舞的状况有所记述，以葛天氏乐舞为例：

> 昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕——一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。

最高祭祀仪式中的乐舞明确指向祈福，有敬畏、颂赞与虔敬的情感意义，这

① 参见《诗经》周颂以及《国语》中的相关记述。

是创制的初衷，这样的情感决定乐舞庄重，即便有热烈的段落，也是充满上述情感并贯穿仪式用乐始终。创作完成则在坛庙将这种仪式性情感完整表达，在感恩的情境之中与所祭祀对象实现“有效”沟通。祭祀专属之地以及仪式用乐的神圣感颇具宗教意味，不许任何不敬之事。仪式主导当为葛天氏部落的首领，有了国家概念之后则由国家统治者在仪式中担任主祭。

《礼记·礼运》云：“圣人参于天地，并于鬼神，以治政也。”中国传统社会中圣人参拜致祭以为治政的理念在统治者心目中一直存在，周公制礼作乐当以祭祀为重，这种理念影响后世数千载。“五礼之序，以吉礼为首，主邦国神祇祭祀之事”（《宋史·礼一》）。外族政权受中原影响也承继这种理念：“国之大事，莫重于祭。王者奉神灵，祈福佑，皆为民也。”①乐在仪式中为用事神，所谓“安之以乐”，以敬畏之心感神灵，乐为沟通人神之间的桥梁和纽带，这种理念更是深入民心。明弘治年间山西泽州县新壁村成汤庙《创建礼乐楼记》碑文载：“礼乐乃效神天，严肃如也。凡情莫不欲安而去危，趋利以避害。祸福安危，神以□之，精祷必感。《传》云：‘神以人□血食。’庙宇森备直□，俨然神有依栖，鼎俎□乐。礼楼克诚，则人所敬，庶使神明司察，而福岂无□宁？故不得愧赧，谨假管□旦叙以告□者云。”②世人通过祭祀仪式及其用乐以虔敬之心“精祷必感”，创建礼乐楼意义在于此。

祭祀首为敬畏，但尺度不同。国家大祀宏大乐舞在场面和气势上显现高端意义。国家层面有大祀、中祀和小祀之分，在祭仪及其用乐上显差异性。其后历朝历代都以祭祀仪式用乐表达情感诉求成为观念得以延续，这是礼乐成为中国传统音乐文化一脉的重要动因。

如果说周公将其时社会上出“圣人”的氏族乐舞拿来为用，那么，始皇帝后则“礼乐（雅乐）不相沿袭”。这是“王者功成作乐”（周公为武王伐纣所作《大武》即如此）理念的延续，后世历朝专为国家最高礼制仪式制定十二首为一套，尚有雅舞之礼乐核心为用。《大唐开元礼》有“和乐”组合所用不同乐调，明代《太常续考》记述二十余处大祀及其用乐的同时，将雅乐歌词和乐谱一并列出③。

① ［元］脱脱等：《金史》卷三四，北京：中华书局，1975年，第809页。
② 冯俊杰：《山西戏曲碑刻辑考》，北京：中华书局，2002年，第179页。
③ 参见项阳：《以〈太常续考〉为个案的吉礼雅乐解读》，《黄钟》2010年第3期。

仪注显示，皇帝参与祭祀首先要斋戒，示以虔敬之情。

在国家礼制仪式体系中，周之诸侯国这国家级祭祀仪式都要存在，汉魏以降这大祀集中在宫廷，中祀和小祀为宫廷与地方官府共有，均为国家礼制规定性，通过地方志书可把握国家祭祀礼乐地方存在。《明集礼》与《太常续考》明确记载“小祀乐用教坊司”，我们通过教坊司承载，梳理出鼓吹乐自宋代隶属教坊，明确教坊成为礼俗兼用的用乐机构①。明代承继，所谓“今太常寺礼乐之司也，近年多掌以道官，教坊司亦礼乐之属也，近年悉领以优人（教坊司具礼乐与俗乐双重意义）”②。这反映出礼乐不同层级和国家祭祀礼乐体系化，使地方官府和子民通过该类礼制仪式及其用乐体味礼乐情感。

这种仪式性情感最早应出自氏族部落，后被国家规范使用，成为国家意志下的统一行为又反播民间。地方社会和民众也需要这些，诸如祈福祛病、祈雨、保五谷丰登、禳灾祛祸等，家族重人鬼之祭以荫庇后世，这是众多神庙与祠堂的意义。当下非物质文化遗产中乐社（会社）承载多属祭祀仪式为用③。民众受国家礼制仪式影响，有祈福之精神诉求，虽然仪式用乐来源不一，但主要是接衍历史上官属乐人承载，如此以为“正宗”。

2. 嘉礼仪式用乐的情感意义

《周礼·大宗伯》：“以嘉礼亲万民：以饮食之礼亲宗族兄弟，以昏冠之礼亲成男女，以宾射之礼亲故旧朋友，以飨燕之礼亲四方之宾客，以脤膰之礼亲兄弟之国，以贺庆之礼亲异姓之国。”《周官新义》卷八释解：“以饮食之礼亲宗族兄弟者，宗族兄弟饮食之而已，致其爱故也。四方之宾客则有飨燕之礼焉，致其敬故也。昏冠之礼亲成男女者，昏以亲之，冠以成之。冠以成之者，男也。而曰亲成男女，则男帅女而成之也，成男也乃亦所以成女，先昏后冠则亲之，而后成之。以脤膰之礼亲兄弟之国者，与之同福禄也。异姓之国则不与同福禄矣，故以贺庆之礼亲之。亲宗族兄弟，然后亲成男女，以尊及卑也。亲故旧朋友，然后亲四方之宾客，以近及远也。四方之宾客，以礼来接我者也。兄弟异姓之国，则我以礼往加焉。此嘉礼之序也。”

---

① 项阳：《小祀乐用教坊司：明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3、4期。

② ［明］郑纪：《东园文集》卷三，文渊阁《四库全书》本。

③ 参见项阳：《音乐会社的文化内涵》，《天津音乐学院学报》2015年第1期。

亲万民当指国家与君王层面，重在亲情；宗族兄弟饮食之礼，宾客云集宴飨之礼，体现爱与敬；婚礼指男女亲事，冠礼为男子成年礼；脤膰之礼本指祭社与祭祖之后主祭者将祭祀仪式中供神肉分赐参与祭礼之人，这是两种礼制仪式结合在一起的形态，或称与吉礼集合为用。许多高层级嘉礼有“告宗庙”的内容，即要向祖宗言事汇报。嘉者，指善、赞许、欢乐，总之是有值得庆贺意义的仪式性诉求，这是周代嘉礼意义。

嘉礼观念以成，无论国家、宫廷，还是地方官府以及区域民众都会依样践行，诸如《大唐开元礼》中嘉礼①分为国事和皇族“家事”两大类，《明集礼》又有拓展。仪式中固化为用的乐显为礼乐，反映情感丰富性，这嘉礼用乐同样具多类型性和多层级意义。

《大唐开元礼》中嘉礼有用乐和不用乐两大类。其用乐类型有三。一是雅乐与鼓吹乐俱在：诸如皇帝加元服，其乐有雅乐、鼓吹十二案和小驾卤簿；二是雅乐、鼓吹乐和九部伎并用：诸如皇帝元正冬至受群臣朝贺，宫悬雅乐和鼓吹十二案外，尚有“太乐令设九部伎位于左右延明门外，群官初唱万岁，太乐令即引九部伎声作而入，各就位以次作如式”（卷九七）。所谓“如式”则为定制，非随意。三是延续《仪礼》规定“乡饮酒礼”用乐，“工四人入，先二瑟，后二歌工，持瑟升自西阶，就位，坐。工歌《鹿鸣》，卒歌。笙入，立於堂下北面，奏《南陔》，讫。乃间歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》。乃合乐，周南《关雎》，召南《鹊巢》。乐正告宾曰：正歌备。告讫，司正升自西阶”（卷一二七）。这些作品除歌词是与《诗经》相关外，曲调难说是周之延续，笙、瑟与歌工组合也是乐制一种。不用乐者名目众多，诸如亲王冠、亲王纳妃、三品以上嫡子冠、三品以上庶子冠等明确既无雅乐亦无鼓吹。当国家规定哪些仪式场合用乐且“如式”，定然为礼乐形态。嘉礼之用乐既显礼乐情感丰富性又显等级性。还应看到，在嘉礼分层级

① 《大唐开元礼》之嘉礼有：皇帝加元服，纳后，冬至受皇太子、皇太妃、群臣朝贺，千秋节受群臣朝贺，皇后正至受群臣、外命妇朝贺，皇帝于明堂读孟春令、仲春令、季春令，皇帝于明堂读孟夏令、仲夏令、季夏令，皇帝于明堂读孟秋令、仲秋令、季秋令，皇帝于明堂读孟冬令、仲冬令、季冬令，皇帝于明堂及太极殿读五时令，皇帝养老于太学，临轩册命皇后，临轩册命皇太子，内册皇太子，临轩册命诸王大臣，遣使册受官爵，皇太子加元服，皇太子纳妃，皇太子元正冬至受群臣贺，皇太子元正冬至受宫臣朝贺，亲王冠，亲王纳妃，公主降嫁，三品以上嫡子冠，三品以上庶子冠，四品五品嫡子冠，四品五品庶子冠，六品以下嫡子冠，六品以下庶子冠，三品以上婚，四品五品婚，六品以下婚，朝集使于尚书省礼见，任官初上相见，京兆河南牧初上，万年长安河南洛阳令初上，乡饮酒，正齿位，宣赦书，皇帝遣使诸州宣抚。

（特别是依照品官中下层级）的诸种仪式用乐诸朝规定性有差异，有些朝代不能用乐，而在其后便规定可用，但用必依制度规定性。

民间从国家礼制中将仪式用乐理念接衍，当然明确仪式类型性，但民间没有了国家礼制等级观念下的诸种“禁忌”。民众生活中具喜庆意义的大事，诸如婚礼、祝寿、开业、上梁、庆典等，都要举行仪式，且仿效国家乐与仪式相须为用的观念实施。用乐需付酬，曾经的官属乐人群体服务于民间礼俗以为“衣饭”，是很自然的转换，为“代言”的意义。有意思的是，当下乡间礼俗在吉礼和凶礼用乐方面总有一些具全国相通性的曲目存在，而在嘉礼层面难以勾勒出曲目相通性意义，这大概与传统社会中国家不允许较低层级嘉礼用乐有关。乡间社会在嘉礼中只是承继了仪式用乐理念，至于用什么乐，却与时俱进、或称区域性固化，较少显现更为宽广的用乐一致性，这是区域音乐班社各自有相对固定的婚礼和庆典仪式用乐曲目的道理所在。实际上，嘉礼是社区人群最重要的礼仪之一，历史上低层级嘉礼不用乐，在民间接衍时虽然不再顾及等级，采纳仪式须用乐的理念，却没有相对统一的乐曲为对应，区域民间乐班各自为政。反观西方有《婚礼进行曲》仪式乐曲存在，相比较是为憾事。我们真应该有自己的、民众认同的嘉礼（涵盖婚礼）用乐创制，毕竟这是喜庆庄重的仪式用乐。

3. 宾礼仪式用乐的情感意义

《周礼·春官·大宗伯》：“以宾礼亲邦国：春见曰朝，夏见曰宗，秋见曰觐，冬见曰遇。时见曰会，殷见曰同，时聘曰问，殷覜曰视。”孙诒让正义云：“谓制朝聘之礼，使诸侯亲附，王亦使诸侯自相亲附也。”

这是周代初置宾礼的认知。邦国之尊贵来访，依春夏秋冬以定礼制称谓。还规定除依季礼节性访问之外特殊相见的礼节。宾礼同样随时代发展有新变化。《大唐开元礼》对宾礼设置不分时令，且仅数种：“蕃国主来朝以束帛迎劳、遣使戒蕃主见日、蕃主奉见、受蕃国使表及币、皇帝宴蕃国主、皇帝宴蕃国使。”虽然种类不多，但大唐帝国外交频繁，周边国家定期来朝，除蕃国主外，蕃国使臣更是不断，这国宾仪式定然频仍。文献中明确迎接仪式要“太乐令展宫悬，设举麾位于上下，鼓吹令设十二案”，这是国乐与鼓吹并置的最高礼制仪式类型。这样的仪式情感既庄重又热烈，从国家意义上必须有，不可或阙。

当下民间接衍意义上专门的宾礼仪式用乐有但不多见，平常所见更多在吉礼、嘉礼和凶礼中有迎宾仪式用乐的环节。我们在山东莘县考察一场“过三周年”（高堂过世三年后其孝子贤孙举行仪式以为祭奠）仪式时，主家女婿到来，受到贵宾待遇，家中长子引吹鼓手一路奏乐到村口迎接，甚为隆重。在菏泽刘庄一处葬礼现场，主家尊贵的朋友前来吊孝，信息传来，主人带领家中至亲迎到街口，在吹鼓手欢快的乐声中主人与朋友互拜。现场乐曲热情洋溢，似与整个葬礼氛围不尽相符。但主礼生告知这是必须，每个葬礼仪式中都有迎接贵宾的环节或程序，主人与贵宾在乐声中互拜也是仪式规定，这个程序符合宾礼用乐的意义。当宾礼理念为民间接衍，同样有仪式用乐诉求，体现热情与感激，这是注重仪式的情感意义。

当下国家礼仪中也有宾礼仪式用乐。天安门广场东门外时常见中国人民解放军仪仗队和军乐队代表国家礼宾的场景。礼炮响起，两国元首或贵宾登上检阅台，奏宾主两国国歌，这代表国家形象，还有检阅仪仗队与群众欢迎的场面，这些场合或称仪式程序都有用乐，由此显现宾礼用乐的丰富性。奏国歌体现庄严，其后则显现热烈与欢快。

4. 军礼仪式用乐的情感诉求

《周礼·春官·大宗伯》：“大师之礼，用众也；大均之礼，恤众也；大田之礼，简众也；大役之礼，任众也；大封之礼，合众也。”周代军礼涵盖用兵征伐、均土地和征赋税、田猎、营建土木工程、定疆封土等活动。后世军礼定位在出征、誓师、凯旋、献俘、检阅等礼制仪式为用。

军人们保家卫国不惜流血牺牲，人民方安居乐业。军队是国家重器，军人是国家栋梁，令人肃然起敬，军礼是军威的仪式化体现。《礼记·曲礼》云：“班朝治军，莅官行法，非礼威严不行。”与军礼仪式相须为用的乐当然要显现出军中威严，这威仪也是情感表达。

军中用乐应有自己的代表。汉代，起于军中的鼓吹乐组合成为后世军乐象征。“始皇之末，班壹避地于楼烦，致马牛羊数千群。值汉初定，与民无禁，当孝惠、高后时，以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹。年百余岁，以寿终。故北方多以

‘壹’为字者。”①《乐府诗集·鼓吹曲辞》中对鼓吹作为军乐性质及为用有详细把握：

> 刘瓛《定军礼》云：“鼓吹，未知其始也。汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。骚人曰‘鸣篪吹竽’是也。”蔡邕《礼乐志》曰：“汉乐四品，其四曰短箫铙歌，军乐也。黄帝、岐伯所作，以建威扬德、风敌劝士也。”《周礼·大司乐》曰：“王师大献，则令奏《凯乐》。”《大司马》曰：“师有功，则《凯乐》献于社。”郑康成云：“兵乐曰凯，献功之乐也。”……汉有《朱鹭》等二十二曲，列于鼓吹，谓之铙歌，及魏受命，使缪袭改其十二曲，而《君马黄》《雉子班》《圣人出》《临高台》《远如期》《石留》《务成》《玄云》《黄爵》《钓竿》十曲并仍旧名。是时吴亦使韦昭改制十二曲，其十曲亦因之。而魏、吴歌辞存者唯十二曲，余皆不传。晋武帝受禅，命傅玄制二十二曲，而《玄云》《钓竿》之名不改旧汉。宋、齐并用汉曲，又充庭十六曲，梁高祖乃去其四，留其十二，更制新歌，合四时也。北齐二十曲皆改古名，其《黄爵》《钓竿》略而不用。后周宣帝革前代鼓吹，制为十五曲，并述功德受命以相代，大抵多言战阵之事。隋制列鼓吹为四部，唐则又增为五部，部各有曲，唯羽葆诸曲备叙功业，如前代之制。初，魏、晋之世，给鼓吹甚轻，牙门督将五校悉有鼓吹。齐、宋已后则甚重矣。齐武帝时，寿昌殿南阁置《白鹭》鼓吹二曲，以为宴乐。陈后主常遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。此又施于燕私矣。②

郭茂倩梳理了鼓吹曲辞源流，将短箫铙歌、铙歌、骑吹、横吹等与鼓吹的关系进行辨析。从周代军乐出发，进而讲汉魏鼓吹为用，与鼓吹相关多种形态和称谓都有类归，然后讲鼓吹进入军礼乃至国家礼仪为用的样态，齐武帝时甚至用于“燕私”。这鼓吹既有器乐化形态亦有带歌词的样态，都是经规范固化为用的礼乐。进入礼乐又有军礼用乐和宴飨为用，显现鼓吹为用的广泛性和表现情感的丰

① ［汉］班固：《汉书》卷一〇〇，北京：中华书局，1962年，第4197—4198页。
② ［宋］郭茂倩：《乐府诗集》卷一六，文渊阁《四库全书》本。

富性。郭茂倩的梳理基本从鼓吹在礼乐中为用的样态考量，实际上，鼓吹乐起于军，还有更多实用性功能，诸如日常操练以及战阵鼓舞为用。

> 甘宁，字兴霸……从权逍遥津北，张辽觇望知之，即将步骑奄至。宁引弓射敌，与统等死战。宁厉声问：鼓吹何以不作！壮气毅然，权尤嘉之。（《三国志》卷十《吴志》）

各地镇戍军中战阵鼓舞也非常重要，从拥有鼓吹数量上显等级意义，成为国家赏赐功臣的荣耀。鼓吹乐为汉代以降中国乐制运用最为广泛的类型，从宫廷到各级官府都要使用，军中用乐更是不可或阙，首要功用当然是威仪警严。

诸州镇戍各给鼓吹乐，多少各以大小等级为差。诸王为州皆给赤鼓、赤角；皇子则增给吴鼓、长鸣、角；上州刺史皆给青鼓、青角；中州已下及诸镇戍皆给黑鼓、黑角，乐器皆有衣，并同鼓色（《隋书》卷十四）。

郭茂倩讲到周武帝每元正大会，“以梁桉架列于悬间，与正乐合奏”，已显乐悬（国乐）与鼓吹并用的样态（比《开元礼》记载两种形态并置要早）。这为唐代礼乐组合为用开了先河。《大唐开元礼》宫中嘉、宾礼也是这种为用样态，至于军礼更是“国乐”与鼓吹并在。

皇帝亲征类于上帝、皇帝亲征宜于太社、皇帝亲征告于太庙，基本是“太乐令设宫悬之乐于壝南，设登歌及举麾位于坛上，并如常仪”。皇帝观射于射宫：“前一日，太乐令设宫悬之乐，鼓吹令设十二案于射殿之庭，以当月之调，登歌各以其合。东悬在东阶东，西面；西悬在西阶西，东面。南北二悬，各登歌，广开中央。”皇帝射于射宫：“御欲射，协律郎举麾，先奏鼓吹两奏，乐《驺虞》五节。”“御射讫……协律郎举麾，乃作乐，不作鼓吹。奉乐《狸首》三节。”（《通典》卷九三）

军礼中的合朔伐鼓、合朔诸州伐鼓、大傩、诸州县傩（鼓吹令）等为用乐者，然并非所有军礼都用乐：皇帝亲征祃于所至之地、亲征及巡狩郊祀有司軷于国门、亲征及巡狩登所过山川、平荡寇贼宣露布、遣使劳军将、皇帝田狩、制遣大将出征有司宣乎太社、制遣大将出征有司告于太庙、制遣大将出征有司告于齐

太公庙、祀马祖。以上为不用乐军礼类型。

《大唐开元礼》中军礼用乐有雅乐与鼓吹乐共在类型，鼓吹乐类型以及登歌类型，还有演奏《驺虞》和《狸首》类型。应明确的是，军礼从扬威到警严，从凯旋到献俘于社，从祃祭到驱傩，这些仪式行为从情感上具有丰富性和多风格意义。

《旧唐书》对献俘之军礼及其用乐有详细描述："凡命将征讨，有大功献俘馘者，其日备神策兵卫于东门外，如献俘常仪。其凯乐用铙吹二部，笛、筚篥、箫、笳、铙、鼓，每色二人；歌工二十四人。乐工等乘马执乐器，次第陈列，如卤簿之式。鼓吹令丞前导，分行于兵马俘馘之前。将入都门，鼓吹振作，迭奏《破阵乐》等四曲。《破阵乐》《应圣期》两曲，太常旧有辞。《贺朝欢》《君臣同庆乐》，今撰补之。《破阵乐》：'受律辞元首，相将讨叛臣。咸歌《破阵乐》，共赏太平人'。《应圣期》：'圣德期昌运，雍熙万宇清。乾坤资化育，海岳共休明。辟土忻耕稼，销戈遂偃兵。殊方歌帝泽，执贽贺升平。'《贺朝欢》：'四海皇风被，千年德水清。戎衣更不著，今日告功成。'《君臣同庆乐》：'主圣开昌历。臣忠奏大猷。君看偃革后，便是太平秋。'候行至太社及太庙门，工人下马，陈列于门外。候告献礼毕，复导引奏曲如仪。至皇帝所御楼前兵仗旌门外二十步，乐工皆下马徐行前进。兵部尚书介胄执钺，于旌门内中路前导。次协律郎二人，公服执麾，亦于门下分导。鼓吹令丞引乐工等至位立定。太常卿于乐工之前跪，具官臣某奏事，请奏凯乐。协律郎举麾，鼓吹大振作，遍奏《破阵乐》等四曲。乐阕，协律郎偃麾。太常卿又跪奏凯乐毕。兵部尚书、太常卿退，乐工等并出旌门外讫，然后引俘馘入献及称贺如别仪。别有献俘馘仪注。俟俘囚引出方退。请宣付当司，编入新礼，仍令乐工教习。依奏。"①

《新唐书》亦云："（太宗四年）六月，凯旋，太宗被金甲、陈铁骑一万、介士三万，前后鼓吹，献俘于太庙。"②

这里描述班师凯旋之后向太社与太庙献俘的军礼仪式场景。可见无论《凯乐》还是《破阵乐》《应圣期》《贺朝欢》《君臣同庆乐》，都为礼乐创制，更是军礼场合固化为用者，既有军队之威严，又有昭告太庙的神圣与肃敬，更有君臣同

① ［后晋］刘昫等：《旧唐书》卷二八《音乐一》，北京：中华书局，1973年，第1053—1054页。
② ［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》卷二，中华书局，1975年，第26页。

庆的欢乐，这乐当然是情感丰富性的仪式性表达。非最高礼制仪式中的军礼，国乐不会在场，就是鼓吹乐形态，这种形态一直伴随军队而行，这是不同层级军礼用乐的意义。

应看到，鼓吹乐用为军中主要礼乐的同时亦被政府选为礼乐之用，从宫廷到各级官府普遍存在。衙前官属乐人主要承载的就是这种形态，他们在承载分类仪式性用乐的同时，还要用于道路仪仗。我们还应关注明代卫所制度，正是鼓吹乐在遍布全国近3000处卫所实施用，使之遍布全国，继而被民间接衍，逐渐导致全国各地多有相通性乐队组合以及乐曲在民间礼俗中为用。这是国之重器遍及全国的意义。还应关注《大唐开元礼》中傩仪为军礼之一种，宋代傩仪退出国家军礼，从军傩转化为乡傩而存在。当下多种与傩仪相关的仪式用乐应为该礼制的延续，成为非物质文化遗产的活态遗存，属驱疫祈福愿景下的仪式用乐行为。

5. 凶礼仪式用乐的情感意义

《周礼·春官·大宗伯》："以凶礼哀邦国之忧，以丧礼哀死亡，以荒礼哀凶札，以吊礼哀祸灾，以禬（gui）礼哀围败，以恤礼哀寇乱。"周代以凶礼哀吊邦国忧患，又以丧礼哀吊死亡，以荒礼救助慰抚饥荒和疫病，以吊礼哀吊严重自然灾害的发生，以禬礼对盟国战败志哀，以恤礼慰问遭寇乱的区域和民众。总之，在这些主凶的重大事件发生之时国家主持有指向性的相关仪式以为慰抚，突出一个"哀"字，成为国家礼制仪式的一大门类，仪式用乐与这样的情感相辅相成。《大唐开元礼》最高仪式中的凶礼不用雅乐，由鼓吹署承应。同为鼓吹乐形态，由于仪式对象不同，乐队所奏其情感投入定显现差异，这是人之情感因应仪式在乐中显现，同一乐制类型亦具情感的丰富性意义。

凶礼品类，国家和地方官府其乐制有一致性，就是鼓吹乐。凶礼多为"天灾人祸"，有着偶然性，与个人息息相关是为丧礼，上至天子下至平头百姓都要面对。丧礼有等级化，对丧礼用乐的诟病也主要在此。

徐乾学撰《读礼通考》记载官家丧礼用乐："彻，遣奠。灵车动，从者如常，鼓吹振作而行。六品以下无鼓吹。"（卷四六）

《太常因革礼》："礼院例册。乾德四年九月，皇舅右卫大将军杜审琼卒，中书门下召礼官访皇帝临丧故事。礼院言：案《开元礼》，临丧，所司备小驾卤簿仪仗

鼓吹前导。”（卷五九）

《通典·凶礼》：“太宗太平兴国七年正月，学士李昉等奏议曰：‘案唐长庆三年，令百姓丧葬不得陈设音乐。臣等参详，丧用音乐望严禁之。’九年诏曰：‘访闻丧葬之家，有举乐及令章者，盖闻邻里之内丧不相舂，苴麻之旁食未尝饱，此圣王教化之道，治世不刊之言。何乃匪人亲罹釁酷，或则举奠之际，歌吹为娱，灵柩之前，令章为戏，甚伤风教，实紊人伦。今后有犯此者，并以不孝论。’”

《世宗实录》：“嘉靖九年，左都御史汪鋐上言：‘居丧之家作乐饮酒，实灭弃礼法，合无在京、在外通行御史督同有司严加禁治，庶几浮费可省，风俗可淳。’于孔兼为仪曹，疏言：‘丧葬，所以哀死也。乃江南则惟列酒食为吊慰，厚奠赙以美观。主殡者，鼓吹优人之杂陈，顿忘哭踊之节；执绋者，歌童乐妓之具在，毫无共戚之心。彼此同流，甚而浮荡之子，弃亲不葬，十有余年，为弊极矣。’明律十恶不孝条，居父母丧作乐。不义条，居夫丧作乐。丧制未终，释服从吉，忘哀作乐及参预筵宴者，杖八十。”

黄佐《乡礼》：“凡丧事不得用乐及送殡用鼓吹、杂剧、纸幡、纸鬼等物，违者罪之。”①

徐乾学对丧礼用乐议论最多，从宫廷到高级别官员丧礼有鼓吹乐在场，但禁止六品以下官员和平民百姓丧礼用乐，这反映出等级观念。既然丧礼用乐有如此多的不妥，何以高级别官员用之则可？这才是被诟病者。既然仪式用乐为情感表达，悲恸之情同样可以仪式用乐展现，礼制仪式及其用乐的设计者也深谙其理，否则不会有五品以上官员丧礼用乐的情状。何以不许下层官员和百姓为用呢？非丧礼仪式不能用乐，是等级观念作祟。居丧期间娱乐活动的确大不敬，对这样的人施加刑罚有理。应将丧礼仪式用乐与居丧用乐区分开来。

我们看到，明代文献讲民众丧礼不许用乐，但清中叶后，当承载国家礼制仪式用乐的官属乐人群体没有了官家饭碗，由官府主持将这些曾经的官属乐人分散到各个乡镇以为“坡路”，划分民间礼俗及其用乐应事的范围，他们所承载的是市井之吉礼、丧礼和嘉礼等仪式场合的用乐。在国家礼制仪式及其用乐“文化下移”过程中，民众丧礼不用乐的制度被彻底打破，这是当下乡间社会中丧礼用乐

① ［清］徐乾学：《读礼通考》卷一一五《违礼二》，文渊阁《四库全书》本。

被民众广泛认同的最好诠释。

及至当下，北京八宝山乃至各地殡仪馆中哀乐伴随丧礼仪式而行（乡间社会丧礼仪式多续既有传统），比较流行的说法是，这种哀乐由延安时期鲁艺的文艺工作者将民间存在的传统曲牌改编而成①。葬礼用乐与仪式相须，呈现群体仪式性哀恸和缅怀之情感，不应禁用。

6. 卤簿仪式用乐的情感意义

道路仪仗用乐，在宫廷称卤簿用乐，在官衙称本品鼓吹。以乐队规模大小显现官员等级，彰显威仪警严，乐声起处路人肃立以敬，在多个朝代国家都责令有司官员专制一批曲目以供使用。诸如晋武帝“命傅玄改汉鼓吹铙歌还为二十二曲”（《尚书通考·卷四》），后魏武成帝“鼓吹《朱鹭》等二十曲，皆改古名，以叙功德。诸州镇戍各给鼓吹乐人，多少各以大小等级为差”（同上）。《大唐开元礼》卷二专述宫廷为用的大驾卤簿、小驾卤簿与法驾卤簿，以及一品至三品官员卤簿，级别越高卤簿乐队规模越大。乐队组合为鼓吹乐类型，用于道路之威仪、警严，显示身份与排场，肃穆与敬畏，也是情感表达的意义。《宋史》明确记述一至四品官员之本品鼓吹，县衙至少拥有六名吹鼓手，州与府衙官属乐人更多，这是制度规定性的意义，光绪《顺天府志》等多种地方志书可以明确。

陈旸有云：“古者更卤簿作鼓吹之乐。在魏晋则轻，在江左则重，至隋始分为四等：一搁鼓，二铙鼓，三大横吹，四小横吹。唐又别为五部，一鼓吹，二羽葆，三铙吹，四大横吹，五小横吹。大驾则晨严夜警，施之卤簿，为前后部，皇后、皇太子以下咸有等差，迨于圣朝，总号鼓吹云。”②

《玉海》有云：“乾德六年十月二十七日，和峴言：‘郊祀有夜警晨严，《六州》《十二时》及鼓吹回仗时驾前导引三曲，望撰乐章肄习。’从之。”③

道路仪仗为用亦属礼乐。由各级官府中官属乐人承载这样的乐队组合并规定乐章、乐曲，加之多种礼制仪式具全国性体系化为用，当官属乐人转而服务于民间、（或称官府与民间共用）之时，则为民间礼俗用乐接衍，这是当下全国各地都有该类乐队组合和乐曲存在的道理。这些成熟的仪式及其用乐进入民间，在积淀的

① 参见东明、美珍：《哀乐的由来及作者》，《西安晚报》2009年12月7日。

② ［宋］陈旸：《乐书》卷一百三十，文渊阁《四库全书》本。

③ ［宋］王应麟：《玉海》卷一〇六，文渊阁《四库全书》本，第954册，上海古籍出版社，2003年，第796页。

同时还与时俱进，传统活在当下。通过以上对不同类型礼制和民间礼俗仪式用乐的辨析可以看到，这仪式为用的礼乐表达了丰富的情感内涵，归纳起来有崇高、敬畏、庄严、肃穆、欢乐、喜庆、威仪、悲恸、哀缅等多种情感类型，礼乐表达的情感绝非单一，绝非冷冰冰、没有生气的样态，应该对中国传统礼乐一脉认真梳理，礼乐代表了国人仪式性为用的精神诉求，其情感意义自不待言。

7. 俗乐与礼乐的互动意义

礼乐与俗乐是中华乐系一棵大树上长出的两个分支。我辨析“周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分”①，亦把握“俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应”②，前文认为礼乐国家体制下仪式为用昭彰之时，那些不以礼制仪式为用的乐则为俗乐，没有礼乐亦无俗乐。当礼乐观念形成，不为礼乐者便是俗乐意义。后文对礼乐一脉进一步类分，礼制有诸多仪式类型，仪式用乐分出不同乐制类型。既往对礼乐说不清楚，主要在于仅以雅乐代礼乐。雅乐在设计之初重吉礼最高仪式为用，是为礼乐代表，除此之外尚有多种礼制仪式及其用乐。

周代六乐之外的仪式用乐不为雅乐，该怎样相称呢？人际交往之仪式有一定世俗性，这是世人对其界定有差异之所在。从隋唐到明，学者们将其归结为“俗部乐”，在礼制仪式中为用，隋文帝称“俗部乐”是有别于非仪式为用的俗乐，是除雅乐——国乐之外的礼乐形态，这是我们辨析俗乐双重定位的意义所在。

整体礼乐观念定在乐之形态中显现。我们认定礼乐有拿来主义和专创两种形式。所谓拿来主义，是将社会上既有乐舞形态重新规定使用对象，使之纳入国家体系。这在周公制定的最高礼制仪式中尤为彰显，六乐中五种属此类，被重新规定承祀对象规范使用，只有《大武》属于专创。由于这些乐舞都在国家最高祭祀仪式中为用，后世据此认定礼乐就是在最高祭祀仪式中为用者，这显为误解。从拿来主义视角考察这国家礼乐也有两种形态，周公时期六乐原本就为礼乐创制，只不过拿来后有新定位。另一种是将社会上原本属俗乐形态（与礼乐对应）乐曲拿来，经规范和改造之后用于礼制仪式，无论国家礼制还是民间礼俗都有这种方式。

---

① 项阳：《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期。
② 项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应》，《音乐研究》2013年第4期。

历史上将俗乐引入礼乐的状况常有存在，诸如南北朝时期不同时段进入中原的“九部伎”，初进时难说是仪式为用，却在唐代纳入嘉礼之中；原本世俗之《朝天紫》乐曲用于礼乐改称《朝天子》；又如明代将社会上的北曲拿来用于宫廷礼乐。即便现代亦有这种情状，原本电影《风云儿女》的主题曲《义勇军进行曲》，在新中国成立后经全国人大常委会确认为国歌，如此便为礼乐意义。《孟姜女》等乐曲在一些民间礼俗仪式中配上与仪式相关的内容且固化为用，成为区域性礼乐存在①。民间许多乐曲其实具有礼俗兼用的意义。用于礼的仪式便赋予了这些乐曲新的功能。

当下学界对礼乐情感意义少有辨析，主要是对礼乐认知出现问题。我们认为，凡与礼制/礼俗仪式相须固化为用的乐均属礼乐范畴。认同这种定位，则会感知礼乐具多类型、多层级的丰富性意义，这是仪式情感的多样性和丰富性体现。

《周礼》与《仪礼》仪式规定性所用的乐均为礼乐。其后两千载历朝历代国家礼书不断从乐的视角加以把握，最具代表性莫过于《大唐开元礼》《中兴礼书》《明集礼》《太常续考》等相关文献，《五礼通考》《读礼通考》《颡宫礼乐疏》等列其中，更有二十四史的“礼乐志”。作为礼乐制度成熟期②的《大唐开元礼》具有整体礼乐观念，宋代延续。明清两代在整体意义上承继唐宋，依五礼类型对应不同乐制类型用乐，使得礼乐具丰富性意义。在整体礼乐观念下，礼部官员将国家礼制仪式用乐分为两大类，这就是以雅乐相称的国乐类型和能够上下相通、既用于宫廷又用于各级官府、镇戍的鼓吹乐类型（特定场合还有拓展）。前者由于其高端意义，将目光聚焦宫廷的学者更多以雅乐为礼乐，如此产生礼乐宫廷存在，宫廷不再，礼乐烟消云散的认知。将目光只盯在两周，极端性地认定其后无礼乐，这是礼乐断层论，所谓两周礼乐方为“真正”礼乐，其后无礼乐的表述不绝于耳。所幸古人不是这样认知，历代官书正史之乐志、礼乐志，以及礼乐专书所表述的礼制仪式用乐可明确，中国人仪式情感用乐诉求绝非仅限于两周。

礼制/礼俗仪式能够分出多种类型和层级，所表达的情感也具丰富性意义。文史学界对礼有深研，但对礼乐只把握两周，由于乐之时空特性，两周礼乐不可得

---

① 项阳：《从王侯之颂到平民之颂》，《中国音乐学》2015年第3期。

② 参见项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第1期。

见，如将后世传统礼俗仪式用乐活态与之对接，可见礼乐的实际意义。需要明确的是，知礼、懂礼可以使人在用乐的选择上更重那些中和与偏雅致的类型，但作为礼乐自身则要与仪式相须。

礼乐情感与功能性意义

我们须从乐在中国文化功能性为用中体味礼乐与俗乐意义，如此把握两者之间的差异性内涵。乐是人类情感的艺术化显现，情感可以多种功能显现，乐因情感之功能类分出多种为用类型。既然人类需要仪式化情感诉求，那么，在这种诉求中所用的乐当属礼乐情感意义，乐由此分离出仪式性为用的一类，仪式用乐的存在标志着礼乐观念的产生。礼乐观念催生礼乐制度，而礼乐制度下必有礼乐形态。这礼乐形态与礼制/礼俗仪式相须为用，形成场域，既烘托仪式气氛，又将人类情感仪式化显现。情感仪式化有多种类型，中国先民将仪式化诉求类分为五，所谓吉、嘉、军、宾、凶，彰显仪式丰富性，如此这情感仪式化诉求中所用的乐当然也具丰富性，这就是所谓礼乐整体意义下的雅乐核心为用和鼓吹乐等他种类型分类、分层为用。

当下学界推崇两周时期的礼乐，重其社会功能与实用功能，虽然也注意到礼乐的“和”与“仁”，却更多把握哲学意义以及“乐与政通”、“移风易俗莫善于乐”等功能性，较少关注礼乐同具艺术性特征以表达丰富性的情感。学界对汉魏以降礼乐论之偏弱，更重两周，似乎其后中国礼乐文明断裂，讲情感与审美意义更重俗乐，这不能不说是一种遗憾。依在下看来，乐是人类情感的艺术化表达，如认定这一点，则礼乐和俗乐是中国先民在长期实践过程中侧重不同功能性所赋予的理念，强调乐之情感仪式化诉求固化为用者即为礼乐，情感非仪式化诉求为用者即为俗乐。形式的不同，情感指向也不一致。在这种意义上，礼乐同样是为人类情感表达的基本方式，同样彰显情感的丰富性意义。

2014年秋初稿；2015年中秋修改，孟冬修定

（原载于《中国音乐》2016年第1期）

“礼乐文明”的困惑

当下学界对中国传统文化中的礼乐有礼乐文化、礼乐文明之论，究竟这礼乐文化、礼乐文明有着怎样的内涵，学界见仁见智，有以文化模式论者，有以文化体系论者，不论何种认知，都不能够脱离两个基本概念，这就是礼和乐。因此，认知中华礼乐文化和礼乐文明首先应从基本概念和逻辑起点上加以辨析，然后方为整体意义，当然还应有历时性的梳理，注意其在文化中的整体表现。模式也好，体系也罢，应该先对构成元素进行解析，把握住形而下的内涵之后方为形而上的考量。在这种意义上，应对礼、乐、礼乐这几个概念定位，进行立体辨析，如此方能够有真正意义上的全面考量。如若只是关注其一面而忽略其他层面，则难免失之偏颇。

从文字学的意义上讲，礼与祭祀有关，其后都由此而拓展，形成面向社会全方位、具有等级化的礼制观念。乐是人类情感的重要表达方式和表现形式，是建在语言之上人类情感的高级表达，这种表达涵盖了音声和形体。这是早期乐的整体内涵。乐原本并无所谓礼与俗，恰恰是这种超乎语言的形态使得人们赋予其特有的功能性作用，于是就有了在礼观念之下仪式之中用乐和非仪式化用乐两大类型，这是我们所认知礼、俗用乐类分的意义。在礼的观念下仪式中为用是为礼乐，不在礼的仪式中为用则为俗乐。形成礼乐与俗乐两大类型之时，在部落、氏族、方国群体性意义上由于仪式诉求的需要更重视乐在礼的仪式中为用，特别是在祭祀仪式中为用，因此便形成重礼乐的理念，这当然是礼乐最初的意义。这样认知还是因为有了礼乐观念之后需要不断完善礼乐的类型性意义，等级化也会随之产生。由是有这样一个并非是古人、而是当下学界的问题生发出来：究竟这礼乐是与礼制仪式诉求相须为用的乐，还是在礼仪场合所有的乐都属礼乐？是将礼与乐分而论之，还是在礼的仪式中为用方为礼乐？礼乐实为一个集合概念，在礼

乐概念下，既有礼制仪式，亦有属于礼制仪式为用的乐之形态，这就是郑樵所论“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”。如此礼乐应该有形态的意义。

当国家以至民间都有仪式用乐诉求，并形成类型性、体系化，且具长期意义，由此便为礼乐文化。至于礼乐文明是更上一层级的意义，正是由于中国礼乐文化显现社会和谐有序，以丰富性、多类型性的内涵，特别是将中国两周时期这种富有独特内涵的礼仪用乐形态与世界上他种文明相比较显现出独有的特色，方会以礼乐文明相称。这在其时是一种先进的社会与文化形态，而且这种形态形成之后无论是形式还是内涵上都被不断赋予新的内容，由此与时俱进、一以贯之，如此方有所谓礼乐文明的持续发展。说中华文明——礼乐文明没有断裂正是基于以上考量。无论礼乐文化还是礼乐文明，均反映出中国人数千载积淀以成的思维方式，形成这种观念在文化认同的前提下不断丰富、完善与发展，探究其深层内涵，赋予更多的功能性意义，这是中国礼乐文化与礼乐文明能够长盛不衰的意义所在。在这种意义上，说其为文化模式还是文化体系都有道理，毕竟这模式不能没有内涵支撑，对这种文化模式支撑既体现在设计者的思想，更要将这种思想付诸于制度与形态表达；至于文化体系则标志着制度的成熟，其礼乐仪式的完整性、礼乐类型的多样性、礼乐风格的丰富性，礼乐形态与礼制仪式的对应性、多层次性以及随时代发展与时俱进均可彰显这体系化的特征。

回到问题本身，这礼乐究竟是什么？依在下看来应是中国传统文化中与礼制或礼俗仪式相须固化为用的乐舞形态。首先是礼，在此观念下形成群体和区域性的文化认同，所谓约定俗成，这里的俗是指人们共同的认知与规范，所谓礼俗意义；礼俗在部落、氏族、方国时期以地方社会共同遵守形成礼制，这就是在新石器时代晚期乃至夏商礼制有因袭的意义。需要明确的是所谓夏文化与夏代文化、商文化与商代文化之差异，毕竟这夏商的区域范围相对较小，不似宗周社会有如此宽广的疆域和分封的属国，能够彰显统一性的制度空间。由于商代刚刚进入文字的成熟期，难有更多完整明晰、体系化的文献记载，所以我们认知国家礼制可将周之前称之为礼乐制度的滥觞阶段，若以乐与礼相须且具制度化为标准，则应从周代始。实际上，当礼制形成已经从礼的初义中拓展引申，涉及社会生活的方方面面，侧重对上层社会人群行为规范等级有序、有敬畏之感，这是礼制在其时

的意义所在。礼乐是在礼制规范下某些仪式性诉求中实施，因此，应把握礼制与礼乐的关系，既不能将礼乐抬得过高，亦不可以礼制代替礼乐。礼乐必定与礼制仪式类型的某些形态密切相关，没有礼制仪式便无所谓礼乐，从乐与礼制仪式的对应性可明确这种现象的存在。

并非所有礼制仪式都用乐，应把握礼制的重要性、类型性和层级。礼制仪式可分为不用乐的仪式和用乐的仪式两大类。所谓不用乐的仪式无论在周代还是后世相关文献中有明确记载，诸如《仪礼》记载同样为礼制仪式却有不必用乐的类型、《大唐开元礼》中皇帝祭祀孔宣父用乐，而皇太子以及地方上祭祀孔宣父则不用乐。所谓“凡用乐必有礼，用礼则有不用乐者”（《礼记注疏》卷一七》），礼乐就是依照制度规定与仪式相须固化的存在，夸大礼乐用途、泛化礼乐认知均无意义，明确礼乐定位非常必要。要真正认知礼乐文化，既要明礼也要知乐，两种视角不可偏废。礼乐是礼制中仪式诉求的有机组成部分，这仪式诉求内涵丰富，学界应全面解读与认知。学界从宏观视角把握礼、礼制之时当然要有整体把握，不应一概以礼乐论，礼乐是礼制中的重要存在，从这种意义上讲，把握礼乐应注重乐何以成为礼制的有机构成，礼乐究竟在哪些层面上与礼制相须为用。

当人类踏入文明社会门槛，交流、表达情感的方式有多种，最为要者一是音声，二是形体，能够将两者融为一体表达情感的形态就是乐。《礼记·乐记》有云：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变。变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”这是周人对乐之经典释解，学界据此有声音乐三分之说。这还不是礼乐意义，礼乐必须是与礼的仪式相须为用。礼制中有仪式诉求，在重要仪式诉求中不应悄无声息，所以自然而然地将乐与仪式融为一体。所谓“故歌之为言也，长言之也。说之故言之，言之不足故长言之，长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之足之蹈之也”（《礼记注疏》卷三九）。乐的境界是他种形态无可比拟的，也是礼之仪式诉求的需要。

礼之初义既然与祭祀仪式相关，则仪式诉求同步产生。当先民们有了礼的仪式诉求，这仪式用乐诉求也一并产生。在对天地自然敬畏、对祖先崇拜以祈求平安的祭祀仪式中，群体性乐舞成为与神灵沟通的桥梁和纽带，这意味着人们将礼

与乐有机融为一体。无论《周礼》中所提到的黄帝、尧、舜、禹、汤的乐舞，还是《吕氏春秋·古乐》所载葛天氏、阴康氏、朱襄氏之乐，都体现与礼相关仪式性诉求的存在，以上所有乐舞都是群体性仪式为用。也许在初期阶段并无专人从事，或称人人都要参与其中，周公将这种礼乐观念上升为国家制度以满足国家仪式用乐需要，这就是所谓国家礼乐的意义。这礼乐观念上升到礼乐制度，礼乐制度中显然有礼乐形态的存在。

礼乐必有形态，所谓礼乐思想等诸多层面要以礼乐形态加以承载和显现。没有礼乐形态，其所论则无依凭，沦为空谈。我们可以专论礼制，探究深层内涵，但无论礼俗还是礼制都要建立在具体对象的基础上，否则所论无意义。礼制有仪式、仪轨，所以有形。礼有制度规定性、层级、类型，制度为规范，所有这些成为社会秩序的构成。我们必须明确礼制涵盖国家制度中的上层建筑，而礼乐制度则为国家上层建筑中的有机构成，礼制与礼乐制度显然不能完全等同。既为礼制的有机构成，则礼制的规定性、等级性、类型性等也会在礼乐制度中显现，礼乐制度是在国家礼制意义上的存在。

所谓礼乐是乐与礼制仪式相须为用，仪式与乐的有机结合则谓之礼乐形态。这礼乐形态涵盖仪式与乐（律调谱器曲）：从仪式形态上需把握仪式对象、仪式类型、仪式程序、仪式功能、仪式规范，所谓仪轨的意义；乐之形态首先应从乐之特性认知，不明确这一点，难以把握真正的礼乐意义。乐稍纵即逝，在其时展示乐必须有人活态承载，更何况早期礼乐具群体性、三位一体，需在仪式中协同为用，不可能由一人完成。在这种意义上，仪式及其用乐必定要有时空上的整体性把握。在礼乐制度的统辖下，礼乐观念、礼乐思想通过礼乐形态加以展示。所谓“凡三王教世子必以礼乐。乐所以修内也，礼所以修外也，礼乐交错于中，发形于外，是故其成也怿，恭敬而温文”（《礼记注疏》卷二十）。礼修外，乐修内，两者结合以教、以修，无论礼和乐都具功能性意义，塑造人格。无论周公创制礼乐制度，还是诸侯和诸子面对礼乐形态的表述与思考，是“有形而上”的意义。由于礼乐制度生发和其后相当长的历史阶段受科技尚不发达以及乐之特性的制约，我们难以闻见其时的礼乐形态，但在思考相关问题时，应回到历史语境之中，有礼乐形态视角方可对礼乐文化整体认知。

礼乐一定是在有仪式诉求时为用。对《周礼》记述的礼乐应从几大块面认知：在制度规定下的礼乐层级、礼乐类型、礼乐形态、礼乐内涵、礼乐教育；在其时社会上依制度规定性习学礼乐的群体；社会上层群体拥有礼器中涵盖礼乐器；社会各层级礼乐使用由怎样的机构承载实施，如此应有全面考量。

所谓礼乐层级是指周王室、诸侯、卿大夫、士依制规定等级使用多种礼乐类型，不可僭越。对于礼乐类型的认知至关重要，《周礼》和《仪礼》记载礼乐分属不同类型的礼制仪式，诸如“国之大事”之大祭祀与“国之小事”之小祭祀，“王出入”、“诸侯出入”、“尸出入”、“牲出入”、“大射仪”、“飨食”、“军大献”、“大旱”、“乡饮酒”、“乡射礼”、“燕礼”等。国之大事之用当为“六乐”，其他涵盖吉、嘉、军、宾、凶以及道路仪仗为用等多种仪式类型，乐制类型与这些仪式类型相须，由不同的师与工承载乐之形态组合为用。由于制度规定性和其时社会上层人士所面对的诸种礼乐类型，方有多类型下较为全面的认知与表述，这是整体礼乐观念下的类型性意义。当下学界没有充分把握包括《周礼》和《仪礼》在内的多种礼制仪式类型中的用乐，仅聚焦于“六乐”以为礼乐表述，这就削弱了礼乐在礼制仪式多类型、多层级为用的整体意义。

礼乐形态是一个容易被学界忽略的问题，缺失礼乐形态的礼乐表述难有整体意义，如果缺失礼乐形态的认知成为主流话语，则为遗憾。礼乐形态是礼制下的仪式诉求与乐之本体的有机结合，《周礼》辟专门章节对承载礼乐形态的礼乐机构及其官制加以把握。没有专门机构承载礼乐形态，则礼乐概念纯属子虚乌有。周代礼乐是歌、舞、乐既各自独立又融为一体，乐队组合既为歌与舞伴奏或有独立演奏，所谓歌与乐、舞与乐、歌与舞、歌舞乐互融共在。与“六乐”中多种乐舞同期共在的“葛天氏之乐”、“阴康氏之乐”、“朱襄氏之乐”、“伊耆氏之乐”等礼乐形态均具群体性及多段体意义，从礼制仪式用乐的整体考量，这就是歌舞乐三位一体的意义之所在。至于“九夏”、“弓矢舞”、“乡乐”、“房中之乐”都有具体所指，当然具形态意义，这都是礼乐的有机构成。“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰依地德，八曰总万物之极”（《吕氏春秋·卷五》）。这是周之前已存在的葛天氏部落乐舞形态所对应的相关内容。至于《礼记·乐记》中记载的《大武》更具形

态意义："且夫武始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分，周公左，召公右，六成复缀以崇。"（《礼记注疏》卷三九）在六成的仪式乐舞中每一成都有场面，有所指，具象征性意义，在功能指向上具有完整性。

所谓礼乐内涵，是指社会人士从功能意义上认知礼乐之作用。这仪式为用的礼乐既然存在，必定是社会上的人们赋予其功能意义的结果。依人们所认定必需的仪式诉求去建构礼乐，继而以制度加以规范，赋予其多类型、多层级、多风格为用的意义，这些礼乐形态当然反映人们对仪式用乐的所思所想。在人类思维异常活跃，产生"思想"的东周时期，诸子面对礼乐形态之存在从不同视角进行解读，如此"有形而上"，《礼记·乐记》之论说是这一时期的典型代表。大凡社会上的相关事物要经历理念生成并由此出发，对已经形成的某种形态加以总结和提升，使其更加彰显。面对彰显的形态继续思考并加以拓展，当形态拓展到相当程度与规模又会对其继续规范。如此形成更加具有丰富性与深层内涵的形态，无论礼制、礼制仪式、礼制仪式用乐都有这样的过程。思想家与哲学家对这些发展有着卓绝的贡献，将其深层内涵和存在意义加以挖掘并升华，使社会上的人们充分认知其重要性与必要性，促动这些形态的发展演化。所以说，诸子群体对于礼乐文化的持续性发展至关重要。

面对西周时期存在并延续拓展的礼制仪式用乐，东周诸子在解读过程中当然会涉及乐的本质，即情感表达的意义，所谓"夫乐者，乐也，人情之所不能免也"。礼乐同样是基于情感意义的表达，只不过更具仪式的强调，以显庄严、肃穆、敬畏、缅怀、欢欣、哀恸等等，从仪式用乐的视角更强化了乐的社会功能、实用功能与教育功能，弱化了其纯粹的娱乐功能。在社会功能的意义上，人们首重其政治功能，"凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声。声成文，谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣"（《礼记注疏》卷三七）。虽然其时有刑不上大夫、礼不下庶民之论，但对于乐，人们还是认识到这种音声形态与仪式结合所具独到意义："是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣附亲万民也。是先王

立乐之方也。”（《礼记注疏》卷三九）恰恰时人以为乐能够有这样的功能，方被社会设计并用于多种类型的礼制仪式中，人们越来越多地将礼乐提升并拓展所用范围。《礼记·乐记》现存11篇所展现的虽然不见得是整体，却基本反映出时人的礼乐思想与观念。孔夫子谓礼的内涵为“仁”与“和”，亦是对礼乐认知的提升意义，并对后世礼乐观念形成重要影响，但应明确礼乐是周公以成国家制度者。

乐被诸子认定有诸多功能，然而，当周代国家上层社会将乐与礼制仪式相须为用、形成礼乐意义之时，却不再随意，毕竟“礼不下庶民”，与礼相须为用的乐在周代与庶民区隔，由此引发的问题在于，既然礼乐为上层社会设置，习学礼乐的群体当然就是社会上层人士，这是周代礼乐观念、礼乐制度的规定性，如此成为后世对两周礼制诟病的因素之一：和谐社会不让平民百姓参与（后世在保障国家意义的前提下礼制仪式用乐有不断下移的过程，这便有效地解决了该问题）。就礼乐制度而言，周礼规定从娃娃抓起，进入上层社会者其子弟享有习学礼乐的权利，所谓“大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉”。“以乐德教国子，中和、祗庸、孝友；以乐语教国子，兴道、讽诵、言语；以乐舞教国子，舞《云门》《大卷》《大咸》《大韶》《大夏》《大濩》《大武》”（《周礼注疏》卷二二）。就这一点来讲，孔子虽维护周礼，却提出“有教无类”的新思想，他其实是想让庶民通过学习诗、礼、乐以跻身上层社会，为其后代赢得此项权利。庶民们即便不能够以此方式进阶，但最起码也应该对这一切有所了解，这是和与仁的理念所在：“兴于诗，立于礼，成于乐。民可使，由之；不可使，知之。”（《论语·泰伯》）这是他的理想，并在教学中予以实践，所谓礼乐射御书数者，但在其时国家意义上是否普遍实施尚需深入辨析。需要明确的是，由于乐的特性、加之礼乐的群体性仪式意义，仅用文字难以言表，必须有人群持续性活态传承方可使这些礼乐形态存在，让国子们习学之时有参照和依凭，因此，周代礼乐的传习与承载实际上有两个群体：周官领导下的乐师、乐工群体为主要承载者，国子群体之承载建立在乐师与乐工担当的基础之上，如此方能够以教以学①。

礼乐由群体承载，且形态为三位一体。歌与舞均可由人直接为之，但干戚羽旄之类还是有制作过程及为用意义。关键在这舞之器和乐之器上。当乐归于礼中

① 参见项阳：《〈诗经〉与两周礼乐之关系》，《中国文化》第三十七辑。

为用，这礼器可分为两种类型，即无声礼器和有声礼器。无声礼器如鼎簋爵斝之类，有声礼器则有鼓、钟、磬、柷、敔、琴、瑟等。礼乐中舞之器应归于无声礼器。在周代，两种类型的礼器都与乐相关。以礼制等级论，礼器之拥有规定严格，否则便为僭越，这成为社会判定诸侯以及卿大夫、士之礼制为用是否合规的标志。无论有声礼器还是无声礼器都依官阶为用。这乐中涵盖舞，舞之器由舞人所持，佾舞为用，依制拥有。乐悬、佾舞既有规定性，季氏八佾舞于庭，当然是违制之举。

礼制规定多种仪式中有乐，礼乐存在必为活态，礼乐承载与管理必有相应机构。在周王室这礼乐机构为春官管理下的大司乐，《周礼》有明确表述。应考量在礼制规定下诸侯国需要依制在仪式诉求中礼乐为用，是否也有承载与管理礼乐的机构呢？答案是肯定的。诸侯国常见“有司”的表述，涉及多种门类，但执掌礼乐的有司一定存在。《礼记·乐记》中记述祭先考仪式乐用《大武》却“声淫及商”，“子曰：‘若非武音则何音也？’对曰：‘有司失其传也。若非有司失其传，则武王之志荒矣。’”（《礼记注疏》卷三九）这里的有司显为执掌礼乐的机构。以下文献虽未涉及乐，但还是作为礼的机构：“三公六卿之丧与职丧，帅官有司而治之。凡诸大夫之丧，使其旅帅有司而治之。”（《周礼注疏》卷三）

强调有司的意义还在于，既然礼制是王室以国家意义颁布，宗周之属国必定依制实施，无论礼制仪式还是仪式中用乐都有规定性。周王室制定的礼制、礼仪涵盖礼乐形态要一并传至诸侯国，方能保证制度规定下的实施，作为乐之特殊性由此显现。解决的办法或由王室派乐师、乐工到诸侯国以教，或由诸侯国派乐师、乐工到王室以学，不如此则无法保证其统一的“步调”（涵盖乐之形态），在其时单凭文字显然难以完成。孔夫子自卫返鲁删《诗》，这风中的“周南”与“召南”在《周礼》中依制归入“乡乐”，而小雅中的一部分则依制以“房中之乐”名之，都是礼制仪式用乐。在制度规定下《诗》无论用于仪式和非仪式，在鲁国都由有司承载。宗周之属国亦应如此，方显礼乐制度的意义。

一个时期以来，礼乐是我研究的重心之一，因此常拜读经学界和礼学界一些学术文章。引发我思考的是，如果明确只是研究礼乐思想也便罢了，但以礼乐为名进行研讨，所言基本为礼的生发、礼制、礼乐思想层面，却不涉及礼乐形态、礼制仪式类型与乐制类型的对应，似乎只要把礼、礼制说清楚了，就等于把礼乐

说清楚了。更令人感到不解的是，言说礼乐其核心意义归于儒学，如此容易令人产生错觉，以为礼乐是以孔子为代表的儒学所创。说中华礼乐文明就是在两周，鼎盛则是为东周的数百年间，其后礼崩乐坏，汉魏以降礼乐文明不再。这缺失乐之视角、乐之形态的把握使我陷入深深的困惑与思考。

如同我们前面所论，不能无限夸大礼乐的意义与作用，礼乐一定是在礼与礼制范畴、在有仪式诉求的情状下，乐与部分仪式诉求相须为用，这是将礼乐置于社会文化大背景下的认知。讲礼乐不能不考虑乐的视角，不能仅以礼制论。乐是中国传统文化的有机组成部分，对其准确定位再进行相关研究至关重要，研究礼乐、礼乐文化我们必须既从礼、礼制、礼制仪式的整体进行把握，又要从礼制仪式类型与乐制类型的对应，从礼乐形态、礼乐本体、礼乐观念、与礼乐相关的制度等层面进行认知。在仪式用乐的意义上，所谓礼乐中国，是中国社会礼制仪式与礼乐形态集合的多类型性和体系化，如此成为文明的特色标志。既为集合，则要把握礼乐融为一体、礼乐相须，而非中国礼制下乐的集合（乐有仪式为用和非仪式为用之分，非仪式为用则不是礼乐。若以中国的乐而论则是将仪式与非仪式用乐都涵盖其中）。在礼乐的意义上，礼与乐为并置互融关系，而非偏正结构。不明这点，就会使礼乐概念泛化，甚至以礼代乐。如果所论为无乐之礼和无礼之乐，又何必缀以礼乐中国呢？将礼乐概念泛化恰恰是缺失乐之内涵的认知。论说礼乐应该是形而下之礼乐形态与形而上之礼乐思想、礼乐观念相结合或称统一，无形而上缺失“礼乐相须以为用”的基本意义。先人们论证解读礼乐，恰恰是将两种有形之态结合在一起方具多种功能性意义。没有两者的结合，许多解释便无意义。我们应以敬畏之心学习先哲，缺失了乐的形态或乐的视角来解读礼乐文化，则难免以偏概全，导致曲解和误读。

中国典籍特别是官书正史一直对乐十分重视，二十四史多有“乐志”与“礼乐志”，都十分重视礼制仪式为用的礼乐意义。如若将礼乐文明仅限于两周，则是对此视而不见，甚至对两周的礼乐也不去辨析《周礼》和《仪礼》记述多种礼制仪式类型中为用、“六乐”仅为国之大事为用的道理（只将六乐认知为礼乐，显然不具全面性意义，甚至可以说是对礼乐概念的误读）。学术界对于礼乐的基本概念缺乏辨析，各自表述，难有一个对话的平台。诸如礼乐与雅乐、仪式用乐与非仪

式用乐的关系，中华礼乐文明是否有贯穿意义；礼乐是否具备多类型、多风格、丰富性内涵，中华礼乐文明是否具有体系化，在五礼中仪式为用的礼乐是否其类型与风格单一，礼乐文明与儒学究竟是怎样的关系，当下社会是否有传统礼乐文化的存在，一系列问题有待辨析。

在下以为，中华礼乐文明自成体系且具贯穿性意义，这是囿于多种因素在形成礼乐制度之时国门之外的文明形态难有深层次影响所致。如果能够认同礼乐是与礼俗/礼制仪式相须为用，就应该把握中国传统社会礼乐观念转化为礼乐制度之后一以贯之，论国家制度规制当然首推周公。应该看到两周礼制仪式及其用乐不断拓展与丰富，无论国家还是民间都有这种仪式性诉求，这是不应忽略的。正因为仪式诉求的存在，方给礼乐以存在空间。至于东周“礼崩乐坏”，是社会发展过程中对东周列强僭越既有社会秩序的一种表述，其实后世两千年这种表述一直存在，这恰恰说明旧的社会秩序处于不断被打破、新的社会秩序不断建立的过程，但这破立之间并不具断层意义。

我们最应该把握中华文明何以礼乐文明相称，中华礼乐文明有怎样的特色？如此涉及礼乐与儒学的关系，中华礼乐自身有怎样的特征，中华礼乐文明是否断裂等问题。在下以为，中华礼乐文明的独到之处在于礼乐的丰富性、多类型性、等级化与体系化，以及形成制度之后一以贯之的连续性意义。要明确这些，须先有对礼乐特性定位与认同，把握礼乐文化必然涉及乐本体，不如此难以形成对话平台。认知礼乐观念、礼乐制度、礼乐思想、礼乐形态、礼制仪式类型与乐制类型的对应关系，彰显综合考量的意义，仅就其中一点把握难免以偏概全。

如果认同礼乐是与部分礼俗/礼制仪式相须固化为用，且具多类型、多风格、体系化的意义，我们就会看到，国家层面和民间层面都有仪式用乐诉求，这是礼乐存在的基础，没有这种仪式诉求便无礼乐存在的空间。彰显于周公时代的国家制度下礼制仪式用乐诉求，在其后发展过程中不断完善，从西周彝器所见礼制仪式[①]到周代晚期成书的《仪礼》与《周礼》礼制仪式的对应性可见，周公在制礼作乐之时有可能是针对最高端的礼仪用乐设定，形成框架之后在大司乐主持下不断促其发展，

① 吉林大学张秀华博士在其博士论文《西周金文六种礼制研究》（吉林大学2010届博士学位论文）中所列与《周礼》所载形成明显对照，可见拓展与增删的意义。

形成体系之时更是强化礼乐观念的存在。虽然朝代更替，但这仪式中用乐观念已经固化，所谓变化者是秦汉以降从礼乐内容上与时俱进，仪式类型有调整变化，仪式对象也有增删，体现时代特征。需要追问的是，难道其后历朝历代中华文化传统中摈弃了这种仪式用乐的理念吗？从国家到民间没有仪式用乐诉求吗？其后的礼乐在国家制度、以至民间礼俗层面没有延续周代依不同仪式类型体系化用乐传统吗？将中华礼乐文明只是定位于两周的认知，其实是当下学界人为地将传统割裂了。专研礼与经学的学者应对历朝历代官书正史的“乐志”与“礼乐志”进行有效辨析，并应对多种礼书依五礼类型明确仪式用乐，宋元以降将礼制之仪轨记载的同时特别将与之相须的乐曲以乐谱专载，以及当下民间礼俗接衍传统国家意义上的五礼仪式为用尚有礼乐之活态，给出一个理由。即便否定也应该是在对其辨析之后，而不应对这些国家意义的礼制仪式和礼乐形态视而不见。应该思考的是：如果中国礼乐文明仅限于两周，其后两千载处于消解与断裂样态，我们的古人在漫长历史阶段中将其摈弃，当下重新拾起是怎样的意义？事实真是如此吗？

学界将东周视为礼乐制度的鼎盛期，这样认知值得考量。依在下看来，西周制定礼乐制度的初衷既是仪式诉求中为用，更是强调国家一体性下的有序，所谓“礼乐征伐自天子出”①。周王室式微，导致“礼乐征伐自诸侯出”，学界认为的礼乐鼎盛恰恰发生在这样的社会背景下，礼乐鼎盛与“礼崩乐坏”并存。对周制讲来，这礼乐征伐自诸侯出本身就是最为彰显的礼崩乐坏了，诸子百家之于礼乐的大讨论恰恰是基于以上社会背景下的展开。破坏礼制的行为不断，挟天子以令诸侯，八佾舞于庭，鲁国实施先考之祭“声淫及商”展现“有司失其传”，《周礼》记录仪式为用的许多乐曲已经亡佚（应探究何以亡佚），甚至“六乐”这种特定时间、特定地点、特定承祀对象、周王室制定国家最高礼制仪式中为用者都不见全面而完整展示的记录，这都应视为礼崩乐坏的具体体现。面对社会秩序的混乱，这礼制中的乐制（涵盖礼乐形态）当然也要体现出来。“君子三年不为礼，礼必坏；三年不为乐，乐必崩”（《论语·阳货》）。需要明确的是，由于乐的特殊性，加之礼乐的群体性意义，当有司都不能够维系其存在之时，难道不是礼崩乐

① 子曰：“天下有道，则礼乐征伐自天子出；天下无道，则礼乐征伐自诸侯出。自诸侯出，盖十世希不失矣；自大夫出，五世希不失矣；陪臣执国命，三世希不失矣。天下有道，则政不在大夫。天下有道，则庶人不议。”《论语·季氏》，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第147页。

坏？当然，我们还应看到的是，这些只不过是针对周制与周乐而言。

在诸侯争霸的氛围中，诸子百家兴盛起来。以孔子为代表的儒家崇尚周公所为，强调“克己复礼”，所谓“吾从周”者，如此对礼乐思想、礼乐制度依照其时所能见到和参与其中的礼制仪式及其用乐进行充分解读，试图以自己的政治抱负去恢复已经残缺的西周礼制，这其中当然也涵盖礼制仪式中的用乐。鲁为周王室之宗亲封国，按说《周礼》中所有礼制仪式类型都应在这里显现，然而，由于国势衰微，境域偏小，霸主们只是碍于周天子方没有对其吞并。如此情状下鲁国祭先考竟然会出现“声淫及商”；按说这四望之祭鲁国也要实施，这韶乐也会在仪式中展示，然而，孔子出使齐国恰逢四望之祭，看到仪式中《韶》乐的展示，发出“不图为乐之至于斯也”的慨叹，使其“三月不知肉味”（《论语注疏》卷七），沉浸于美好的体味之中。按说，鲁国四望祭祀仪式孔子应该无数次参与，却由于国力差异，有司管理不力，乐师与乐工技不如人，反而在齐国有这样的感怀，难道不令人深思吗？如果没有对礼乐形态展示的对比，孔子何以会有这样的认知呢？所以说孔子所论是有形而上之意，这礼乐之“德音”也是要由乐师与乐工完成，所谓乐德、“仁”与“和”都要由礼制仪式和礼乐形态体现，有司管理不善，失其传承，这群体性的乐舞行为或技艺低下或消解，有关人士也就只能凭空想象了，孔子尚且如此，这就是我们要认知礼乐形态、从乐的视角考量的意义所在。

问题在于，孔子的时代周之礼乐虽有缺失却还能够感知，他所见当然是诸侯国自周王室接续的礼乐活态传承，所谓“鼎盛期”恰恰是东周时期对周礼仪式用乐不断衰减过程中的印象。当始皇帝不再“宗周”，当社会秩序有变，当“王者功成作乐”融入礼乐观念之中，汉魏以降在既有礼乐制度的基础上开始了新探索。国家不可一日无礼，国家必有仪式诉求；国家也不可无乐，毕竟这礼制仪式用乐是在不同时间和地点、不同仪式类型中规定性存在。在这种情状下，国家同样要有相应礼乐机构，诸如汉魏以降太常寺掌辖礼乐。说礼乐制度因东周礼崩乐坏而断裂，其实是将目光仅仅盯在两周所产生的错觉。如果不能够以乐的视角将国家意义上礼乐制度从宫廷到各级官府有仪式诉求以明确定位，则难以把握汉魏以降两千载的礼乐存在，这是不认同一以贯之礼乐制度整体意义的主要原因。

周公制礼作乐首先把握礼制的整体意义，有针对性地制定国之礼仪，以及与

某些礼仪相须固化为用的乐。对于礼乐应是这样的定位。刘邦“悉去秦苛仪，法为简易”，以“知时变”的太常博士叔孙通制礼制仪，所谓“五帝异乐，三王不同礼。礼者，因时世人情为之节文者也。故夏、殷、周之礼所因损益可知者，谓不相复也。臣愿颇采古礼与秦仪杂就之”①。由此可见，制礼必制仪，所用必参前朝“坟籍”，这是薪传代继之意。但这并非简单复古，而是要依此为本并展新章。历朝历代均如此，保障国家礼制、礼仪及其用乐的延展。我们也要看到汉儒所论“礼乐所由起，积德百年而后可兴也”②。由于始皇帝自制礼仪被后世认定为“苛仪”，汉室有叔孙通等采古礼和秦仪杂就，是急就章。汉魏直至南北朝，在这种“杂就”为用的同时儒士们一直将古礼梳理重新类归，探索新创，这就是梁满仓先生所论五礼制度化及其用乐的意义③。

我们知道，《周礼》所述礼的类型多种，汉魏以降儒士们将礼仪明确归于吉、嘉、军、宾、凶五类，并且将其制度化。就乐仪讲来，汉魏有一种新的乐制类型出现，这就是鼓吹乐。这使得礼制仪式类型有了更多对应性和选择空间。换言之，礼制仪式用乐中只是保留最高端乐悬为用，废除其他层级的乐悬为用，在此基础上增添鼓吹乐体系，在此乐系类下形成所谓黄门鼓吹、羽葆鼓吹、骑吹、横吹等多种形态，并在其后发展过程中除了道路仪仗为用外还参与到五礼仪式中，成为延续两千年的重要礼乐组合形态。问题在于，从汉到南北朝间由于战乱不断，难以稳定，有的一朝维系不了数十载，虽然礼仪与礼乐也要实施，却难有成熟创制，或称没有标志性礼乐形态产生，这应是中国礼乐文化在这一阶段难以从礼乐形态上彰显自我的道理（当然不代表没有礼乐形态）。这是我在中国礼乐制度四阶段论中认定属于转型期的意义所在④。

隋再统华夏，一代君王隋文帝目光敏锐，思想过人，他对中华礼乐观念与礼乐制度的发展贡献有三：认定南朝宫中之中原旧器组成的乐队及其承载为“华夏正声”；对雅乐定位，所谓“国乐以雅为称”，将雅乐定于礼乐的核心；将太常寺类下的礼制仪式用乐分为雅、俗二部（太常寺所辖雅乐与俗乐均为仪式用乐——

---

① ［汉］司马迁：《史记》卷九九《叔孙通传》，北京：中华书局，1982年，第2722页。
② 《史记》卷九九，第2722页。
③ 参见梁满仓：《论魏晋南北朝时期的五礼制度化》，《中国史研究》2001年第4期。
④ 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第1期。

礼乐），以此为对应则可把握不同礼制仪式类型中的礼乐形态。可惜隋王朝短命，来不及依这些闪光的理念制定更为成熟的礼乐形态。在经历了礼乐制度下汉魏的演化期，加之隋代太常依雅、俗二部类分，以及唐初的持续探索，终于在开元间完成了在中国历史上产生巨大影响的宏大礼制《大唐开元礼》。开元礼创制“十二和乐”堪为经典，礼制仪式类型与乐制类型的对应有里程碑式的意义，这就是我们认定隋唐为礼乐制度成熟期的意义所在①。

金元时期礼乐观念偏离坟典，仅将雅乐视为礼乐（这是偏离了唐宋时期的整体礼乐观念，即将雅乐对应的仪式用乐认知为礼乐），但金与宋交错叠置，元代亦短暂，其后明代回归隋唐所定整体礼乐观念而前行（五礼仪式类型和卤簿用乐均为礼乐）。我们对于这一阶段的辨析较为用力还在于其与当下接近，特别是对明清礼制仪式用乐的把握可较为清晰地认知其与当下民间礼俗的关联性与积淀意义，关键是如何把握民间礼俗仪式用乐对国家礼制仪式及其用乐的接衔。这一历史阶段与前面最大的不同在于礼制仪式有乐曲记录之存在。相关认知可以看我和研究生学术团队的系列文章②。

围绕礼、礼制、礼制仪式展开，对礼乐观念、礼乐制度、礼乐形态综合把握，一个时期以来多有思考，这是基于“以乐观礼”、有乐在场的考量。给礼乐一个定位的确不易，但又是必须做，这是音乐学界与大学术界对话中“以乐观礼”视角的认知。对于礼乐形态、礼乐观念、礼乐制度、礼乐文化、礼乐文明，乐不能失位，缺失对乐本质的认知很难真正把握礼乐存在的意义。

作为学术研究对象应在把握其本义的基础上探究引申义，从逻辑起点上认知，就演化关系进行探讨，礼乐同样如此。我们就礼、礼制、礼制仪式、仪式用乐、礼乐观念、礼乐制度、礼乐形态等系列范畴进行辨析，明确在礼俗与礼制仪式层面、在有仪式诉求的情状下的礼乐存在，没有仪式诉求则无所谓礼乐，有仪式诉求也并非都要用乐，古人有明确认知，我们不应该将礼仪与礼乐完全等同。两者间的差异在于是否有乐参与仪式之中，乐在礼仪中固化为用方有礼制/礼俗仪

① 项阳：《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，《中央音乐学院学报》2010年第1期。

② 主要有董旭彤：《隋唐至明代礼乐观念变化辨析》，中国艺术研究院研究生院2013届硕士学位论文；项阳：《明代国家吉礼中祀教坊乐类型的相关问题》，《音乐研究》2012年第2期；项阳：《小祀乐用教坊：明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3、4期；项阳：《以〈太常续考〉为个案的吉礼雅乐解读》，《黄钟》2010年第3期。

式用乐之谓，这是礼乐的意义。

这礼乐以国家制度仪式为用的面目出现当然归于周公，这是从国家制度层面体系化讨论礼乐的逻辑起点[①]。当该形态确立并为社会所重视，出席仪式之人都为有身份者，当然要对其进行深层阐释，把握其功能性意义。国家规定国子们必须习诗懂礼知乐方可成为上层社会成员。需要明确的是，既然诗礼乐均为教育的内容，又有相应机构负责实施，诗礼乐均是既有形式又有内容者。这礼乐制度当然有礼乐观念的注入，而在礼乐观念指导下所产生的礼乐形态又被社会上的文人雅士进行深层辨析。周公制定的礼制涉及社会生活的诸多层面，礼乐制度当然涵盖礼仪与礼乐，社会中人可以通过仪式及其用乐体味等级观念与和谐意义，这是将礼乐制度指代礼制的理由。然而，礼乐制度既有其特定内容又具全面性，切不可以局部取代整体。

学界有这样的认知，站在“礼乐文明史”高度，礼乐是文明、文化模式。因为乐强调社会和谐，超越了具体的礼制、礼仪，从而上升到文化、文明模式。这样认知有高度，但也确有值得辨析之处。首先，这样的释解更重孔子和儒学。孔子看到了当时社会诸种僭越的情状，疾呼从周、复礼。他将礼乐的功能性意义提升到前所未有的高度，其实是既看到其重要意义又显示无奈，毕竟除了在齐闻《韶》的震撼之外，在参与众多仪式之时少有这样对乐的感受，可见同样的乐在不同团队承载中展现多有不同。“尽善尽美”是孔子回到形而上层面的认知；既然礼乐在礼制仪式中为用，而仪式有多种类型，乐有多样性意义，我们则应将国家意义上仪式用乐的历史辨析清楚。如果谈礼不谈仪，谈仪不谈乐，这样论证礼乐则失之偏颇。学界认知殷商以神为本，其后出现人文思潮，所谓敬鬼神而远之，但这鬼神还是要敬的。周公辅成王定国之大事“六乐”为用，所承祀对象涵盖天神地祇人鬼，周代最高礼制仪式——国之大事所用经典礼乐并未完全超脱与超越。学界有礼乐文明只在两周，过了这个阶段则不能称礼乐文明，孔子儒学提出“仁”以后超越礼乐文明，唐代为“礼乐文明复兴”意义的认知，但问题在于，既然儒学已经超越礼乐文明，何以在数百年之后礼乐文明又复兴？这样的认知不能解释后世两千年礼乐的持续性发展（还是一种文化模式），对儒学在唐代的意义似

① 参见项阳：《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期。

乎也有矛盾之处。

孔子千年之后，唐代对其学说以及其人的敬意也与日俱增。从孔宣父到文宣王，再到至圣先师，这些封号都在唐宋时代追赠。我们还应看到庙学意义，在科举制度下，全国县衙以上普设庙学并形成体系化，明代李之藻的《頖宫礼乐疏》辨析甚详。祀孔仪式用乐从宫廷下探至县治，明代明确祭孔为中祀，这雅乐类型随“庙学典礼”一并到府州县学为用。如此，这祀孔崇儒与礼乐复兴是怎样的关系呢？我们说，祭孔同样需要仪式，仪式用乐自有制度规范，且将其定位于中祀，彰显吉礼用乐，这样的礼乐意义难道没有延续？金代与元代有专门的礼乐人与礼乐户存在，以应对礼乐诉求，难道这些礼乐形态都不属礼乐文明的产物？汉魏以降从形式到内涵都与两周有直接对应的礼乐形态究竟怎样定位，是说这些都不为礼乐，还是说这些虽为礼乐却不属于礼乐文化、礼乐文明？周代以降礼乐文明不再，是思维断裂还是礼乐断裂呢？

我们看到，从唐代《开元礼》到《明集礼》《太常续考》，再到《大清通礼》以及《律吕正义》和《律吕正义后编》（这仅是一部分），官书正史中的礼乐志，反映了接续传统礼乐观念下的前行。更为重要的是，这些典籍论礼乐无不挖掘“坟籍”，延续《周礼》与《仪礼》谈礼言乐的传统，《周礼》不仅载春官所辖大司乐的各层级官制，由乐官和乐工所承载的乐舞、乐曲名称，还有乐队组合以及在哪些礼制仪式场合用怎样的乐，这乐律、乐调的形态也有明确规定。《大唐开元礼》也明确规定五礼中乐的各自存在，其后多种礼书更是将仪式仪轨与乐之对应以及乐谱乐曲列出，彰显完整性和全面性。

中国礼乐文明的重要特征在于体系化与持续性，这体系化具仪式用乐多类型、多风格意义，这持续性在于礼乐观念、礼乐制度三千年一以贯之，从乐制类型与礼制仪式类型的对应性视角方显中国特色，其重要支撑就在于礼乐观念、礼乐制度、礼乐形态，三者缺一不可。自东周以降历朝历代都有所谓礼崩乐坏之论，但礼乐都不曾失位，只是在演进过程中有些朝代礼乐形态更具典型性意义，应该看到维系礼制、礼仪、礼乐与僭越之举的博弈。在中华数千年的文明史上，这其实是礼乐制度结构、解构与重构的不断延续过程。

回到原点，在探讨礼乐文化之时我们是否应该有乐的视角？没有乐的视角、

没有对乐的本体把握何以言说礼乐？学界言说两周文明，言礼不论乐是遗憾，但论乐同样有缺憾。这缺憾在于乐稍纵即逝的时空特性，后世之人对留声机发明之前的乐无法听看，全凭文字和文物、图像加以把握，这便给后人留下足够的想象空间，问题在于有了空间却缺失乐的视角而无以对应。后世之人尊周并把握礼乐理念以创以承，当有了乐谱、舞谱以记录仪式用乐之时，人们却以为这些都不是礼乐、或称是礼乐却与礼乐文明无关。我们不禁要问：如果说中华文明在两周时期是为礼乐文明，那么，汉魏以降两千载是怎样的文明？社会要发展，超越了礼乐文明模式，以仁为核心的儒学文明模式是否也还要有礼乐形态以为支撑？我们真是要借当下一句时髦的话发问：爸爸去哪啦？礼乐制度去哪啦？汉魏以降礼乐文明去哪啦？两周有礼乐可称礼乐文明，后世有礼乐，无论形态还是理念俱全在发展意义上具有体系化特征、且从制度到形态内涵俱在，并在文化下移过程中逐渐走进民间社会百姓们的生活，或称国家礼制仪式用乐、特别是地方官府中由官属乐人承载的礼制仪式及其用乐被民间礼俗所接衍，在礼俗仪式中体系性固化用乐，如此文化认同，却被认定这些都不属于礼乐文明的显现——说你不是就不是，因为周代礼乐可以从形而上的意义上把握从礼乐制度到文明模式，后世乃至今朝言说礼乐文明似乎只在周朝，其后天苍苍野茫茫，存在也不是合理的，这又是怎样的意义？

如同学界以偏正结构把握礼乐，当一头过重，将另一头挑在半空以致没了根基，本来就难以捉摸，如同无根之木、无源之水。孔子之为教，所谓礼乐射御书数，礼与乐相须为用，诗礼乐为成人，这仁与和为儒学内涵；当下儒学复兴，这礼乐相须仪式为用是否可以置之不理、将其边缘化呢？从周礼走来且具发展意义的儒学难道超越了礼乐文明就不认同礼乐文化了？儒学中没有礼乐形态的位置？这让孔子情何以堪。儒学与礼乐文明究竟是怎样的关系呢？从困惑中走来，难免还是困惑。

2014年10月初稿，冬日修订

（原载于《中国音乐学》2015年第1期）

礼俗·礼制·礼俗

——中国传统礼乐体系两个节点的意义

近年来我们一直在传统音乐文化的“礼俗之间”游走，把握礼乐和俗乐两条主导脉络的发展演化轨迹。我们在此主要探讨民间礼俗仪式用乐如何被国家礼制仪式用乐规范与涵化，以国家制度体系化用乐影响后世三千载，何以再度被民间礼俗仪式用乐接衍。重在把握两个历史节点，即部落氏族方国时期礼俗用乐向国家礼制仪式用乐发展演化并得以确立；雍正禁除贱籍导致国家礼制仪式及其用乐被民间礼俗仪式接衍。意在将当下民间与历史上的国家意义对接，认知传统礼乐文化深层内涵，当下民间礼俗仪式用乐非无序存在。

第一节点：部落氏族方国仪式用乐约定俗成到国家礼制定位

学界认定礼源于祭祀，彰显中国先民对天地自然敬畏、祈福保安情感的群体性仪式诉求，先民们逐渐将仪式性情感诉求内涵拓展为多种类型。这礼仪有用乐和不用乐两种形态。相较不用乐礼仪，用乐礼仪多在部落氏族方国被认定更为重要的场合，约定成俗以为定式，乐在仪式中可制造或庄重或愉悦或慰缅的氛围，为情感表达的重要方式，美好的音声和肢体形态彰显精神诉求和奉献，在重要仪式中不可或阙，这应是礼乐之由来。见于记载的有“朱襄氏之乐”“葛天氏之乐”“阴康氏之乐”“伊耆氏之乐”以及“六乐”中的“云门”“咸池”“大韶”“大磬”“大濩”等，都是部落氏族祭祀祈福为用具有实用功能性的乐舞形态。

礼与俗，在当下语境中礼是礼、俗是俗，似不相干，集合在一起有特定内涵。作为礼，是指社会中人应有的行为道德规范；作为俗，有约定成习、约定成俗之意。当社区人群对某种行为有共识，以约定共同遵守，含有制与度的内涵，这应是俗的初义。“礼俗不可分为两事，且如后世虽有笾豆簠簋，百姓且不得而

见，安得习以成俗？故礼、俗不相干。盖制而用之谓之礼，习而安之谓之俗。如春秋祭祀，不待上令而自安而行之，刑是仪刑之刑，须是二者合为一方谓之礼俗。若礼是礼、俗是俗，不可谓之礼俗。”[①] 礼为制，俗为习，礼俗为二者合一。后世过于等级化时高端之器难以成俗。

“所谓礼俗也，百里不同风，千里不同俗。俗不同，而一之以礼则无不同……俗言天命者性，师教者习，因习而俗成焉……有一家之俗，有一国之俗，有天下之俗。一家之俗大夫主之，一国之俗诸侯主之，天下之俗天子主之。而皆以一人为转移，故天下、国家、远近、大小虽殊，莫不有祖宗家法，颠覆典型、纷更约束、子孙不法祖宗而俗败矣”[②]。所谓俗为社会实践中立规矩共同遵守的意义，有制在其中，礼本是从习与俗中提升。礼可将俗归于一统，所谓“一之以礼则无不同”。

“圣王之治，天下本俗以安之，礼俗以成之，修其教不易其俗，一道德以同俗。其移风易俗以乐，其化民成俗以学。修其孝悌忠信，维以礼义廉耻。士有常心，民有定志。殷之衰也，遗俗犹存周之季也”[③]。从俗上升至礼，则“礼俗有礼之俗也”[④]。这应是商周、甚至更早阶段的变化，从俗到礼，从礼俗到礼制，终在国家意义上形成一整套礼制体系。

《易精蕴大义》云：“观君臣、父子、兄弟、夫妇、朋友之文，则道之以礼乐，风之以诗书，彰以车服，辨以采章，以化天下，而成礼俗也。”[⑤] 这是为了统一思想意志，在“国家”（含方国）意义出现时将社会上所有俗的理念规制，以成礼俗。“夫先王立宗法，而吉凶相及，缓急相扶，尊卑有纪，亲疏有伦，然后一族如一家，一家如一人。此礼俗所以成，而民风所由厚也。因宗法为服制之本，故先图于此”[⑥]。礼俗是为了教化之需，使社会形成共识。“周官以礼俗驭其民，是礼非不下庶人”[⑦]。这是对东周出现“礼不下庶民”观念的反思，明明国家以礼俗驭其民，何以说不让庶民知礼？

---

① 《钦定礼记义疏》卷四七，文渊阁《四库全书》本。
② ［清］惠士奇：《礼说》卷一，光绪十七年石印本。
③ ［宋］王应麟：《通鉴答问》卷四，文渊阁《四库全书》本。
④ ［清］汪绂：《参读礼志疑》卷下，乾隆三十六年刻本。
⑤ ［元］解蒙：《易精蕴大义》卷四，文渊阁《四库全书》本。
⑥ 《钦定礼记义疏》卷八二。
⑦ 清圣祖仁皇帝御制：《日讲礼记解义》卷三，文渊阁《四库全书》本。

古人早已把握用乐诉求的礼俗仪式或称乐与仪式相须，这是以音声技艺为主导表达人类情感不可替代的方式。所谓“先王教民使成礼俗之要法也。盖教民必以礼乐，而行礼乐必有其器，然五礼六乐之器繁多，民不能户制而家造也。惟乡吏集合众材以为之，而后比闾族党之间莫不有其器，以为行礼乐之具，使其民于鼎俎之旁、樽罍之下、琴瑟钟鼓之间，无日而不周旋狎习焉。所以人人知礼乐之意，而成粹美之俗也”①。这应是礼制仪式用乐之先导，先王看到礼俗中乐表达情感的重要作用，认定是教化民众的好方法。既为礼乐，需乐之器，所谓有声礼器，除此之外还有诸多无声礼器存在，仪式整体为用。这些礼器非一家一户都制作（也无必要），乡吏集合民众资财以为定制，使区域人群都能通过这种共有去感受和体验，这种做法其实在国家意义上亦如此，定制等级，使王室、诸侯、比闾族党都有礼乐存在，社会民众有依循的使用和体味，这是礼乐通达的意义。

我们应对历史节点前后样态加以比较。在这种意义上，从部落氏族方国之习俗/礼俗用乐到国家礼制仪式用乐既有相通性又有差异性。当国家存在，“乃知古者相沿之礼俗，虽先王亦不能尽除”②。其实礼俗无须尽除，把握有益则国家以制度“收编”为用，这当然有提升的意义。恰恰当时社会上各氏族部落方国有具象意义的乐舞在礼俗仪式中存在，给周公在制定国家礼乐以较大空间。周公以崇圣情结将有“德”之声名的黄帝、尧、舜、禹、汤的乐舞拿来整体设计，重新规定祭祀对象，置于“国之大事”中为用，如此为周之国家礼制仪式用乐奠基。这些乐舞可用于王室和宗周社会诸侯层级，否则我们不可能肯定远距王室的齐国与鲁国等地有这些乐舞存在。《周礼·天官》云：“一曰治典，二曰教典，三曰礼典，四曰政典，五曰刑典，六曰事典。又云八则治都鄙：一曰祭祀，二曰法则，三曰废置，四曰禄位，五曰赋贡，六曰礼俗，七曰刑赏，八曰田役。”③这是国家整体架构。法典六条，礼典居其中。八则“治都鄙”是具体实施，既有祭祀又有礼俗。祭祀为“驭其神”，而礼俗为“驭其民”。驭民之礼俗“谓昏姻丧纪之礼”④。体现最高祭祀的礼为国家创制，这婚姻丧纪之礼从俗到礼俗再上升到礼

① ［清］秦蕙田：《五礼通考》卷六六，文渊阁《四库全书》本。
② ［清］惠士奇：《礼说》卷九。
③ ［元］陈师凯：《书蔡氏传旁通》卷二，同治十三年刻本。
④ ［元］许谦：《读书丛说》卷六，文渊阁《四库全书》本。

制，收入《周礼》中。《仪礼》有些类型本为礼俗，用乐整体由春官所辖，“大司乐”负责乐的训练与实施。国家意义上最高礼制仪式用乐和婚姻丧纪之礼俗用乐都整合为国家礼制仪式用乐。这彰显了礼俗到礼制的发展，从部落氏族方国到国家阶段历史节点的意义在于将礼俗上升为礼制，并有创造性发展，呈现国家礼制仪式分类、分层、体系性且固化为用的整体用乐形态。这乐不仅在王室为用，且王室所用具国家典型性意义，乐在诸侯国依制存在，设置有司承载，上下相通，无论无声礼器和有声礼器[①]的使用都如此。若讲在礼俗阶段已有乡吏制作礼器供乡里族人使用，这种状况被礼制所采纳，从无声礼器分出九鼎八簋的最高层级以及其下的不同层级，而有声礼器之金石乐悬则分出宫轩判特等不同等级。

《礼记》有云：“是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣附亲万民也。是先王立乐之方也。”[②]礼乐并非仅在最高祭祀礼仪中应用。婚姻丧纪虽由礼俗中来，却非同一类型，前者为嘉礼，后者为凶礼，当然不属吉礼。所以说礼乐绝非仅祭祀为用，否则便没有类型和层级。其为用也不仅限于宗庙，而是“族长乡里”和“闺门之内”均有存在。认知这一点，则见从部落氏族方国阶段由俗上升到礼俗，继而在国家意义上继续上升为礼制（礼俗在区域范围依旧有存在空间）。无论俗还是礼俗都有仪式用乐类型在其中，当国家礼制将其整合，在礼制仪式中将乐体系化定位（涵盖多类型和多层级），国家礼乐生发的整体过程即告完成，后世在这种礼制仪式用乐理念上不断调整和不断完善，以适应发展的需要。

由于中国文字成熟较晚，仅从文字记载难以从初始阶段把握由俗成礼、从礼俗到礼制的过程，但这个过程应该存在。考古资料显现红山文化和龙山文化时期先民礼的观念已经相对固定，这一时期属于氏族部落方国阶段，可见俗到礼的观念转化应在此时，但尚难以国家层面认知，我们将这一阶段以礼俗论。学界认定夏商时代逐渐有了国家规范意义，但通过文字整体或称清晰把握国家礼制仪式应为周代，从部落氏族方国之礼俗用乐转化为国家礼制仪式用乐节点的意义在于此。

---

① 笔者将礼器划分为有声礼器和无声礼器，是说在礼制仪式用乐中使用的乐器其实也有礼乐器的意义。参见《重器把握，合礼演化——从金石乐悬到本品鼓吹》，《中国音乐》2011年第3期。

② 《礼记·乐记》。

周代是中国产生重要思想的时期，许多传统文化理念都在这一时期生发或定型。当礼俗转化为国家礼制，以类型性、等级性、固化、体系化为特征成为社会的依循，影响后世三千载，历朝历代国家政权在文化认同的前提下延续这种文化理念，文化认同是为国家礼制延展的助推器。礼制不仅限于上层，从礼乐化民的意义上更是如此。国家会因朝代更迭在不同时期对礼制及其仪式在因循的前提下不断调整，把握既有，调整之后相对长时期稳定，“固化为用”是礼乐意义，也是学界不断以周代为本去探寻相通和相异性的理由。作为国家礼制及其仪式用乐历朝历代不可或阙，二十四史以及不同时段的礼书将不同朝代礼乐发展的脉络表述得非常清晰，关键在于我们怎样去认知与把握。

国家制度有上下相通性势在必然。说到差异，同时期的人们对同一事项也会有不尽一致的理解，更何况在不同朝代，必在依“坟籍”基础上有所变化，特别是礼乐中的雅乐在周之后便不相沿袭，所谓“礼乐不相沿”实为“雅乐不相沿”。需明确，礼乐制度以中原文化为本，非中原民族入主，必探寻中原坟籍并将本民族礼乐观念融入，在融入过程中会有新变化①。中原区域虽然形成国家礼制仪式用乐体系，但在民间会不断产生新礼俗，有些发展为全国性，有些则具区域性。“俗礼则所谓委巷之礼，非先王之旧者也。然可行不可行亦当审其重轻焉。如清明扫墓及端午、中秋，俱俗节，古人所无，然今已有之，则亦不可不行也。如居丧作佛事，及以酒食延宾，及分吊帛於吊者，此背乎先王之礼，而必不可行者也。又如居丧而不免于出吊，生日而不免于庆贺，娶妇而不能六礼之备，期功而不免从王之事，此亦皆非礼而不可行，而在俗又不能尽违者，则不得已而从俗行之。然君子要必有不安于心者”。②清代学者将礼俗在民间持续性发展说得清楚。某些新俗涉及贤圣会被国家以“赐额赐号”形式采纳提升，有些因卫道士们视为“淫祀”而受限制。礼俗观念一直在民间存在，国家与民间互动，将有些礼俗不断纳入礼制，在互动中彰显上下相通。明明《周礼》讲无论宫廷、宗族还是闺门之内都要实施礼乐，孔夫子亦称“民可使，由之；不可使，知之”③。周代礼制仪式

① 这一点在北朝以及辽金元等阶段更是明显。参见周婧婉：《胡夏之交融——北朝礼乐观念探析》，中国艺术研究院研究生院2016届硕士学位论文；董旭彤：《隋唐至明代礼乐观念变化辨析》，中国艺术研究院研究生院2013届硕士学位论文。

② ［清］汪绂：《参读礼志疑》卷下。

③ 项阳：《“兴于诗、立于礼、成于乐”辨析——兼议“民可使，由之；不可使，知之”》，《音乐研究》2016年第2期。

设计将“乡饮酒”、“乡射礼”、“燕礼”、“大射仪”纳入仪式用乐范畴。社会上的人们知礼懂礼更符合周人观念，更何况汉魏以降同样强调礼制仪式的等级性，国家礼制要让民众知晓，礼制仪式设计越来越具体，家族有专门礼规，诸如《朱子家礼》；乡间社会礼仪亦有规定性，明代正德间兵部侍郎黄佐撰写《泰泉乡礼》，使得礼制对乡间社会越来越细化和体系化，地方志书中亦有“祭乡厉”“祭邑厉”，为其后礼制仪式用乐向礼俗仪式用乐下移新历史节点提供依凭。

我们讨论俗、礼俗与礼制之关系，着重把握乐在其中的意义。文献明确礼的多类型均有仪式行为，乐与仪式结合，所谓“礼乐相须以为用”。通过仪式体现人对自然的敬畏、感恩之情，通过仪式性诉求将神圣、庄重、喜悦、欢庆、威严、雄壮、鼓舞、慰缅、哀恸等多种情感以礼乐加以表达，乐在其中有丰富内涵，既可通过赞颂——诗化的乐语将诉求表达，又可通过音声与形体语言形成场域氛围，既愉悦心目中的神祇和尊贵的宾客，又使得现场人们沉浸在既定情感之中，彰显仪式用乐的意义。当这种形态“约定俗成”并“固化”成礼俗进而被国家礼制所定位，周代在国家意义上拓展，先是显现国家最高层级祭祀仪式（“国之大事”）中用乐与较低层级祭祀仪式（“国之小事”）用乐之别，重在等级性；当仪式设计不限吉礼，依国家和社会需求将礼俗用乐拿来形成嘉军宾凶等多种礼制仪式用乐，以多种乐制类型对应不同礼制仪式类型，显现礼制仪式类型性和用乐丰富性；当这些类型被赋予等级化，在王室、诸侯国乃至卿大夫与士等层级形成礼制仪式体系化，每一类和层级的仪式用乐都有规定性，使得中国传统文化中礼制及仪式用乐相对完整地体系化显现，这是周人对中国文化的贡献，从礼俗到礼制的节点所成，对后世产生决定性影响。

专业乐人之于礼制仪式用乐的意义

礼乐重群体性仪式诉求为用，乐有稍纵即逝的时空特性，当乐与仪式相须固化，由于仪式类型、仪式等级众多，在不同场合和不同时间为用，加之乐之歌舞乐“三位一体”群体性组合存在，需技艺训练、整体合作，还要与仪式仪轨诸程序相合，因此，需建立专业乐人团队，毕竟在没有音乐符号体系发明的情状下单靠文字难将乐完整传承与表达，要完整实施必由人活态承载。当制度明确规定在

哪些仪式类型的场合必须用乐，这乐则王室和诸侯国为用必须有同一性内涵。周王室有大司乐领衔的团队以为标杆，诸侯国则设有司，或去王室相关机构传习，归来实施训练和展示。这样考量是因为王室不可能有这么大的力量到诸侯国教授，单靠文本、甚至某个人来教习都不足以使礼乐形态在诸侯国存在，毕竟礼乐属群体性承载，且常态化地在不同时间、不同地点承载礼制仪式用乐，若无专门机构训练、管理难以保障实施，这是礼制仪式用乐从乐本体（涵盖舞蹈形体）把握的关键所在。诸侯国必须派遣专业乐人前往王室学习（应涵盖乐器制作工艺等），如此可以解释宗周国家中乐器、乐舞等何以会有一致性，这种一致性有整体意义。

这些专业人士在不同层级的机构和不同礼制仪式中各自承担相应技艺，需在册管理，王室和诸侯国制度规定性统一，这是专业乐人承载的意义。这个群体应是从国家礼乐制度建立以来必须有，从王室到诸侯国都需相关机构管理并实施礼乐，显现这个专业群体必然存在。然而，周代文献中未见全国性统一管理专业乐人的户籍制度。姚小鸥和王克家先生对张家山汉墓竹简研究显示，秦汉时期有专业乐人“践更”制度①，由于乐的时空特性，官属乐人群体为必备。既有统一管理机构，必有具共性从业群体，虽未明确为乐籍，却可以乐籍归之。这当然不代表周代或称秦汉时期有乐籍存在，毕竟户籍上未见明确记录。文献中明确以乐籍归之在南北朝时期，“乐户”出现。有意思的是，国家初设乐籍，其初衷非专业用乐，而是对刑事犯罪人员眷属、首重女性的一种惩罚措施，甚至说重在性的意义，入籍之后训练其音声技艺另当别论。乐籍日趋明确管理专业乐人是隋唐时代，这成为后世统治者以乐籍管理全国性官属乐人的依凭。

> 孝昌（525—527）之后，天下淆乱，法令不恒，或宽或猛。及尔朱擅权，轻重肆意，在官者，多以深酷为能。至迁邺，京畿群盗颇起。有司奏立严制：诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人，及赃不满五匹，魁首斩，从者死，妻子亦为乐户。②

① 姚小鸥、王克家：《“外乐”与秦汉乐官制度》，《文艺研究》2015年第8期，第58—63页。
② ［北齐］魏收：《魏书·刑罚志》，北京：中华书局，1974年，第2889页。

《魏书》及多种典籍所见，魏世入乐籍者多为刑事犯罪人员眷属、阵获俘虏及其眷属、政治犯的眷属等。并非这些人懂音乐，而是彰显惩罚。《唐律疏议》对乐籍身份有定位："太常音声人，谓在太常作乐者。元与工乐不殊，俱是配隶之色，不属州县，唯属太常，义宁以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人。"（卷三《名例三》）说在籍者为"配隶之色"，唐代太常重在礼乐（亦有俗乐），如此"乐贵人贱"不可思议。

这个群体遍布宫廷、京师与府州郡县，承载礼乐和俗乐，凡官府和社会所需专业音声技艺形式基本由这个群体创承，依礼乐与俗乐两条主导脉络用乐体系前行。从礼乐讲，国家礼书规定以五礼加卤簿乐样态主导仪式用乐，因为仪式多类型、多层级，以及在不同时间、不同地点、不同场合为用，因此，这个群体虽身份低微，却不可或阙。他们熟谙仪式类型与诸种仪轨，在不同仪式类型中或专用、或通用的承担礼乐职能。从俗乐讲，这个群体从宫廷、京师、王府、高级别官府乃至社会有更多需要，多种专业音声体裁与形式都是这个群体的创造与承载，具俗乐形态的主导与引领意义。这个群体创造的说唱、戏曲等多种形态在发展中裂变为独立门类艺术。这两条主导脉络用乐形态越在高级别官府所在越具技艺类分的清晰性，使得礼乐与俗乐依照各自轨迹前行。礼制仪式用乐国家扶持，社会各界有文化认同，在中国传统社会中延续数千载。20世纪90年代初我对山西乐户后人进行考察，继而回溯历史文献，逐渐把握这个"论世者多忽而不察"[①]群体承载礼乐和俗乐的全国性意义[②]。乐籍制度在中国历史上延续了一千又数百年，从宫廷到各级官府礼制仪式和非仪式用乐须活态承载，二十四史都有乐志和礼乐志，可见国家对仪式用乐何等重视。

礼制仪式当由国家太常官员制定，作为制度规范，必由太常主管各层级的官属乐人予以实施（唐代地方官府中明确官属乐人承载的乐属太常，敦煌卷子记载清晰[③]）。礼乐一定与仪式相须，承载礼乐本体的官属乐人们必知礼懂礼，对仪式仪轨有整体把握，毕竟这礼制仪式用乐有整体意义，多种国家礼书规范明确。把

---

① ［清］龚自珍：《京师乐籍说》载："昔者唐、宋、明之既宅京也，于其京师及其通都大邑，必有乐籍，论世者多忽而不察。"《龚自珍全集》，上海：上海人民出版社，1975年，第117页。

② 项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年。

③ 参见姜伯勤：《敦煌宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996年。

握住这个群体制度下生存，对认知国家礼乐体系有重要意义。非仪式为用的俗乐在社会生活中不可或阙，亦为这个专业乐人群体全国性存在的理由。

第二节点：乐籍解体致礼制仪式用乐下移并俗化

研究者应当把握住国家礼乐制度在中国传统社会中所具有的重要意义，看到从礼乐制度存在须有专业乐人活态承载方成礼乐体系，认知自北朝到清雍正年间官属专业乐人体系以乐籍制度为支撑（金元时代有礼乐人和礼乐户群体，承载宫廷雅乐和各级官府《文庙祭礼乐》等，为平民身份，明代改称乐舞生①）。当雍正皇帝将贱民群体（涵盖乐籍）放归民籍，对中国礼乐制度有怎样的影响呢？这是我们辨析乐籍制度存续期国家礼乐制度存在方式的理由，只有把握住乐籍制度存续期国家两条用乐主导脉络的运行机制，这个群体从宫廷到各级官府的体系化承载，方可认知雍正禁除乐籍这个历史节点对国家制度下的用乐究竟产生了怎样作用。我们说，雍正禁除乐籍对国家用乐制度的影响具实质性。乐籍回归民籍，宫廷中曾经的乐籍教会了从社会上招募的民籍人士之后再外放，地方官府中原由官属乐人执事改为或义务应差或雇佣，乐人们生存方式的改变，导致礼制仪式用乐向民间下移并扩展，这些官方礼制仪式用乐恰恰是既往难以民间为用者。高级别官府之官属乐人承载的俗乐（涵盖说唱和戏曲）也改为民间存在，这一切都因雍正皇帝的禁令而引发。

雍正元年（1723），雍正将涵盖乐籍的一系列贱民户籍饬禁，使之回归民籍，这个举措使得延续千百年涵盖丐户、疍户、堕民、伴当等多种贱民户籍从制度上寿终正寝，可谓善事。“山西等省有乐户，先世因明建文末不附燕兵，编为乐籍。雍正元年，令各属禁革，改业为良。并谕浙江之惰民，苏州之丐户，操业与乐籍无异，亦削除其籍。”②“各省乐籍，并浙省堕民、丐户，皆令确查削籍，改业为良。若土豪地棍仍前逼勒凌辱，及自甘污贱者，依例治罪。其地方官奉行不力者，该督抚察参，照例议处”（《雍正实录》卷一一）。这乐户禁革之事在皇太极时期也做过，到雍正时已近百年。《开国方略》载：“崇德三年（1638）秋七月丁丑，谕曰：礼部承政祝世昌奏请禁止阵获良人妇女卖充乐户一疏，祝世昌岂不知

① 参见张咏春：《中国礼乐户研究》，中国艺术研究院研究生院2008届博士学位论文。
② ［清］赵尔巽等：《清史稿》卷一二〇《食货志》，北京：中华书局，1977年，第3491页。

乐户一事朕已禁革?"《贰臣传馆稿》："崇德三年祝世昌疏言：俘获敌人妇女有籍入乐户者，请概释奉。"①可见贱籍禁除非仅在雍正一朝，但此前各级官府并未严格执行皇太极谕旨，直到雍正朝方有明确了断。乐籍被禁，国家礼乐制度下诸种仪式用乐不可或阙，但曾经的官属乐人生存方式改变，必对礼乐制度的实施产生深刻而决定性影响。这导致国家诸种礼制仪式和礼乐形态的承载群体下移，由此带来从官方到民间礼乐观念的改变。需明确，明清时期国家在地方官府所实施的礼乐除《文庙祭礼乐》（中祀为用）外均由乐籍群体承担，当其还归民籍，特别是将他们承载的礼制仪式类型和乐制类型转入民间为用或称被民间接衍之时必定导致用乐场合拓展以及参与仪式用乐的对象群体产生变化。

就礼乐来讲，进入民间首先是等级观念消解。这非常重要。中国礼乐制度以等级化著称，雅乐为礼乐核心，保持其"高端风范"，唐宋时期创制专用于中祀等级的《文庙祭礼乐》，成为唯一能在地方官府所见的雅乐形态，但对民间社会没有实质性影响。除此之外，涵盖吉礼部分中祀和全部小祀用乐乃至嘉军宾凶仪式用乐，虽然乐制基本相通，但用乐人数等级为差。诸如国家小祀用乐，其对象在明清为通祀，即在府州县必须设庙祭祀（还有官员上任、官员升迁、道路仪仗等多种类型的礼制仪式），当"国家队"转为民间服务，一些原来未列国家祀典的庙宇上行下效，只要庙会主办方相请，既往承载国家礼乐（涵盖仪式仪轨相须用乐）的一群便进入仪式为用，这是国家礼制仪式向民间礼俗的转化。再有，国家礼制仪式中对诸种小祀对象实施祭仪有时间规定，诸如火神为六月二十三、东岳（碧霞元君）为四月十八、关帝为五月十三、城隍庙会三月十八等。当国家礼制转化为民间礼俗，有些承祀对象庙会时间依然与国家规定相同，有些则产生变化。诸如先医药王祭祀，河北省鄚州先医药王大庙因几次走水，原本周边乡镇集中到大庙祭祀改由各乡镇建庙分祀，毕竟百姓都有这样的愿景与仪式诉求。庙会时间围绕在国家祭祀正日子的前后，这个乡镇庙会结束成为邻近乡镇的起始，民众形成"赶庙会"习俗（祭祀、娱乐、物资交流）。这种情状非限于一地，2005年春节期间我们在广西柳州融水苗族自治县考察，从正月初三至十七，各乡镇新年祈福"坡会"具有连续性，这显然是各乡镇约定为之。在最后一天的坡会上一位满头银发的苗族老人对着神像虔诚诉

① 参见俞正燮：《除乐户丐户籍及女乐考附古事》，《癸巳类稿》卷一二，求日益斋刻本。

说："我们去年来了，今年来了，马上回去生产了，愿神灵护佑，我们明年再来！"当我们将这个区域的坡会链条接起，展现出乡民约定俗成的组织样态，我应邀为其撰写文本，经严格评审，使"广西融水苗族系列坡会群"翌年进入国家首批非物质文化遗产名录。有意思的是，庙会时间的这种变动成就了乐人们，当然还有戏班，他们按庙会时间不同"排班"。我们在多地考察所见，由于各种庙会时间既固定又交错，吹鼓手们因时而动，戏班参与庙会或三天七场，或两天五场，然后转场，一年有四百多场演出，可见庙会文化的重要意义。祈福理念还会用于祈雨等庙会场合，2006年秋天，我们在陕西米脂考察之时恰逢杨家沟村民庙会祈雨，乐班和戏班都在场，这是缘事偶发的吉礼祈福庙会样态。

原本国家祭祀的庙会针对不同对象有相对统一规定性的仪式和用乐，当百姓心目中的神祇也列庙祀典，诸如娘娘庙、奶奶庙、雹神庙、二仙庙、宗祠家庙等，在仪式中除了乐人们掌握的传统仪轨和用乐外，还有创造之举，即将地方上大家都熟悉的音调针对不同祭祀对象填撰颂词，这显现仪式相通性和用乐差异性，彰显区域特色。其实这种现象在国家祭祀的礼乐形态中也是如此，自南朝梁以降各代有一整套十二首雅乐①，却针对不同对象最多择定其中九首撰写有针对性的颂词以咏②，我们在陕西绥德考察所见礼俗用乐亦如此，面对不同庙宇用相同的区域民间音调填撰不同颂词，这是礼俗仪式用乐的又一创造。

就嘉礼讲来，把握国家意义上的嘉礼对象，可见国家礼典仪式进入民间的差异。依照民间诉求诸如开业、庆贺、婚礼、过满月、庆生等都成为嘉礼对象，拓展了嘉礼用乐的场域，这是礼制转化为礼俗在嘉礼意义上的表现，在民间嘉礼仪式中除婚礼外，其他仪式程序较少，但作为仪式用乐明确存在。在曲目使用上各地差异性大于相通性。我们对多地民间嘉礼仪式程序和乐曲做出统计辨析，对照礼书中相关记述能够看出传统仪式和传统曲目的相通性内涵。

若以国家相对应，民间少见专有宾礼仪式，但在吉礼和嘉礼、凶礼等仪式中

---

① ［元］黄镇成：《尚书通考》卷四："梁武帝自制四器，名之为通，以定雅乐。以武舞为《大壮舞》，文舞为《大观舞》，国乐以雅为称，止乎十二，则天数也。皇帝出入奏《皇雅》，郊庙同用。皇太子出入奏《胤雅》，王公出入奏《寅雅》，上寿酒奏《介雅》，食举奏《需雅》，彻馔奏《雍雅》，三朝用之。牲出入奏《牷雅》，降神迎送奏《誠雅》，饮福酒奏《献雅》，北郊明堂太庙同用。燎埋俱奏《禋雅》，众官出入奏《俊雅》，二郊、太庙、明堂三朝同用。并沈约制辞，是时礼乐制度粲然有序。又去鼓吹充庭十六曲为十二，合四时也。"

② 参见《太常续考》中雅乐使用情况。

有迎宾仪程。山东菏泽鄄城丧礼仪式，主家的高朋前来，事主携吹鼓手专门迎接；聊城莘县周海村过三周年吉礼仪式，当主家的姑爷带着纸扎和供品快到村口，消息传来，主家请吹鼓手相迎，并一路吹打导引贵客至仪式现场行礼。

军礼在当下乡间社会少有把握，但以下现象值得关注。唐代傩礼为军礼，其仪需童男和吹鼓手配合实施，《乐府杂录》记载明确。其后傩礼不列于军礼，如此乡傩盛行。河北霸州胜芳镇崔庄子村，每到年夕，村里选定的男童们在乐队引领下各自头套画有各种恶煞形象的篓子进入各家，主妇们要求童男每间房都要串到，这是驱傩仪礼孑遗。其实傩礼在许多地方都有存在。还应关注明代全国都有卫所存在，卫所有旗纛之祭，属专为军旅设置的用乐吉礼，遍布全国军旅中的官属乐人同样也要参与多种礼制仪式用乐。郭艳君从山东聊城当下鼓吹乐积淀上溯至东昌府当年的军制与官制属下的鼓吹乐有明确认知[①]。任方冰更是对《明清军礼与军中用乐》[②]有深层辨析。卫所不再，但清代有满旗军和绿营军，军中同样有官属乐人。除军中特有仪式外，地方上所有的仪式用乐在军旅所在地同样需要实施，由此军中乐人进入民间同样可以承载多种礼俗用乐形态。

《周礼》中凶礼不用乐："凡日月食、四镇、五岳崩，大傀异灾、诸侯薨，令去乐。大札、大凶、大灾、大臣死，凡国之大忧令弛悬。凡建国，禁其淫声、过声、凶声、慢声。大丧蒞廞乐器。及葬，藏乐器亦如之。"[③]然而，周代从诸侯到士大夫墓葬中出土的乐器乃至后世墓葬壁画中清晰所见居丧用乐，金石乐悬非仅作为陪葬埋于地下，在葬礼中亦有使用，"皇尸载起，鼓钟送尸"（《诗经·小雅·楚茨》）。后世多种国家礼书中凶礼当有用乐，《大唐开元礼》中低级别官员不许丧礼用乐。乐籍制度存续期平民百姓丧礼用乐受到诟病，以为这不遵从礼制。

黄佐《乡礼》："凡丧事不得用乐及送殡用鼓吹、杂剧、纸幡、纸鬼等物，违者罪之"。

来知德《曰录》："乐者，乐也，先王所以饰喜也。乐必发于声音，以其喜也。《礼》斩衰之丧，唯而不对；齐衰之丧，对而不言；大功之丧，言而不

① 郭艳君：《军制、官制双重作用下的聊城鼓吹乐积淀》，中国艺术研究院研究生院2014届硕士学位论文。
② 任方冰：《明清军礼与军中用乐》，中国艺术研究院研究生院2011届博士学位论文。
③ 《周礼注疏》卷二二，文渊阁《四库全书》本。

议；小功之丧，议而不及乐。故邻有丧舂不相者，谓其喧闹而乐也。有小功之丧者且议论而不及乐事，况父母之丧可以喧闹而用金鼓之乐乎？且闻乐不乐，圣有明训，居丧用乐，律有大法。今不遵圣人之教，违祖宗之法，而甘为十恶大罪之人，可乎？此鼓乐所当革者也。”

乾学案：衰麻哭泣，哀之至者也。钟鼓笙管，乐之至者也。天下岂有当至哀之时而为此至乐之事者？在礼，里人有殡犹不巷歌，而况身遭大变乎？大功将至，犹辟琴瑟，而况身亲作乐事？此非惟礼之所无，亦情之所不必忍也。①

徐乾学就丧礼用乐发议论，这位通考诸礼之人对其时国家礼制中高级别官员居丧用乐视而不见，认定丧礼用乐不合礼。当乐籍制度解体，这种与礼相悖之矛盾或消解或更甚。礼书中规定高级别官员丧礼可用乐，“婚姻丧纪之礼”作为礼俗原本可用乐，以表达慰缅与哀恸，并非都是喜乐之意。官属乐人们转而服务民间之时，将这种不允许民众丧礼仪式用乐的定规消解，民间丧礼用乐可视为从国家礼制转化为民间礼俗的重大改变，原先被禁者其后堂而皇之地行用。我们在全国多地考察，少见丧礼不用乐的场景，彰显传统国家礼制“俗化”所带来的理念变化，亦成为民间彰显孝道不可或阙。

国家礼制仪式用乐因专业乐人承载下移造成俗化，在这个过程中国家礼乐观念既有守成又有变化。所谓守成，是指国家礼制用乐的理念及仪式类型性要在国家层面持续性存在，又与民间对接，这便在承继前提下拓展了仪式用乐的范围，民间有仪式用乐作为情感表达方式的诉求，这是接衍国家礼制仪式用乐的主要动因；所谓变化，一是民间对礼制仪式类型非全部接衍，宫廷雅乐和《文庙祭礼乐》难以触碰，亦少有对军礼仪式接受。其二是地方官府中官属乐人承载的礼制仪式原本都具等级性，进入民间等级观念荡然无存。其三是礼制仪式用乐范围拓展，先是将国家仪式用乐接衍为用，然后将以往官府没有纳入的对象添加，诸如普通人家的宗祠祭祀、过三周年，庙会中原本不属国家祭祀和地方官府祭祀者一并为用，等等。嘉礼也有拓展，诸如开业庆典、寻常百姓家的婚礼、过满月、祝寿等都进入仪式用乐范畴，毕竟这是乡民人生大事。至于凶礼，礼书规定百姓们

① ［清］徐乾学：《读礼通考》卷一一五《违礼二》，文渊阁《四库全书》本。

不可在丧礼仪式中用乐，但民间不认这个理，既然品官可用说明丧礼用乐存在，用之泰然。民间丧礼用乐成为彰显孝道的必须，如丧礼仪式不请乐班，反遭乡民诟病。其四是乡民们会将区域性大家熟悉的音调配上表达缅怀和赞颂的内容进入仪式为用，并将这些音调区域固化（因应对象填撰新词①），我们在山西、陕西、河南、广西等地考察都看到这种情状。其五是将戏曲纳入，使之成为整体仪式的有机构成，多地庙会已成定式。山西蒲县东岳庙献戏碑和晋城五聚堂碑刻显现这种变化，说明清代中叶后庙会演戏已成“传统”②。在河北武安，主家因丧礼请戏班连唱三天，有主角面对棺椁清唱的程序。其六民间礼俗用乐缘事而用，没有礼俗事项事主不请乐班，然而在这些事项中乐班要承载仪式用乐和非仪式用乐两种形态，乐班须有承载两类技艺的能力。乐班明白民众缘何约请，诸种仪式相应程序以及在不同程序中该用怎样的乐曲非常清楚。这仪式用乐规定时间、地点，但仪程间距较长，此时不可悄无声息，如此非仪式用乐——俗乐登场，用以愉悦乡民，这是考验乐班技艺水准的时刻，两种用乐形态因同一事项融为一体。家族中老人们由于长期浸润在这种礼俗文化中，哪个乐班对仪式把握及其用乐“地道”、俗乐技艺精湛成为他们约请的标准，这是各地乐班在民众中的“声望”所在，声望高者出场资费高，为民众所待见，显为俗化意义。

官属乐人身份转化对礼俗仪式用乐下移的实际影响

认知传统国家礼乐体系之文化下移，应首先把握乐的时空特性，继而把握雍正禁除乐籍的举措，无论仪式还是非仪式用乐都须由人活态承载，历史上国家从宫廷到各级官府一直要养专业乐人为用，官属乐人主要为官府礼乐和俗乐需求相对稳定承载并有效实施，如此代代创承。乐籍制度禁除，导致国家主导的礼乐和俗乐文化皆下移，这种现象具全国意义。近20多年来我们的考察涵盖山西、陕西、山东、河南、河北、甘肃、青海、四川、湖北、云南、广西、新疆、辽宁、吉林、内蒙古、宁夏、江苏、浙江、安徽、福建、广东、江西、湖南、贵州、重庆、天津、上海、台湾等地，无论文献还是活态资料都显现这些区域历史上有官

① 参见项阳：《从王侯之颂到平民之颂》，《中国音乐学》2015年第3期。

② 参见项阳、陶正刚：《中国音乐文物大系·山西卷》，郑州：大象出版社，2000年；王丹丹：《上党梆子生成发展中的几个问题探讨》，中国艺术研究院研究生院2011届硕士学位论文。

属乐人群体存在，承担传统国家用乐体系两条主脉的重任。当下诸种“集成志书”综述中多提及这个群体，明确他们祖上为官属专业乐人，但教科书却对这个群体少有关注。问题在于，你关注、不关注他都是历史上的客观存在，并由其后人将音乐文化传统积淀于当下，如此把握方能对其承载的多种音声技艺形式深层内涵有更多辨析。如果我们只对宫廷音乐“感兴趣”，认定宫廷不再，则音乐传统亦不再，忽略官属乐人全国性整体存在，不把握其对国家礼乐和俗乐的承载，当是严重缺失；如果我们对当下传统音乐活态只以“民间”认知，难以解释全国各地如此多的礼俗仪式、传统音声技艺形式乃至曲目、剧目相通等现象的存在，这一切值得我们认真加以辨析。

乐籍解体后宫廷中的官属乐人同样放归民籍，文献记载要留置一段时间，宫廷向民间征集有音乐才能的平民，让在籍官属乐人对其施教，待将礼制仪式及其用乐把握到位之后方将宫廷乐籍群体遣散，这已是雍正除乐籍20年之后乾隆朝的事情：

> 乾隆七年，更定和声署乐员乐工名目，并奏乐旧用戏曲者均改撰乐章。和硕庄亲王等奉谕旨：和声署乐工皆民间屠沽之辈，即加教训岂易通晓？伊等在署当差，徒误其衣食生理，朕意须令掌仪司人员承应方能妥协。俟乐章既定之后，将和声署乐工作何裁汰，并朝会日期如何，令掌仪司率领所属人员承应之处，王会同三泰详悉定议具奏。寻议：和声署本前明之教坊司，由各省乐户挑选应差，顾民间耻隶教坊，召募不应，于是改为和声署。始有五城鼓手应差，然世业子弟仍是乐户，而新充鼓手又属屠沽，其铿锵应节诚所难能。况乎殿陛趋跄，岂容此辈？欲加厘正，必先得可以肄习之人。今详悉定议：一，查和声署奉銮一员，左右韶舞二员……其员缺，于掌仪司所属人员内挑选补授，至新旧交代不宜太骤。现今奉銮等官虽经裁汰，仍请暂留，与新员一体当差，俟一年之后新员习熟，然后令奉銮等官住俸归农。一，额设乐工一百二十名，现不足额，临期雇民间鼓手承充，今请将现存人员内逐一挑选，如果有出身清白又能通晓者不妨仍令当差。如果无人，一概裁汰。①

① 《清朝文献通考》卷一七四《乐二十》，上海商务印书馆，1936年。

各级地方官府将官衙中的官属乐人、特别是吹鼓手家庭划分“坡路”安置，除了留置县城和府州之地外，一般放到乡级，用以执掌庙会与民间婚姻丧纪开业庆典等礼俗仪式用乐诉求，这些礼俗仪式诉求成为乐人们生存的“衣饭”（陕西户县崔永义老先生、绥德窦二娃先生，山东莱芜张立夏先生、菏泽王学光先生，山西新绛、稷山、河津以及壶关等地乐户后人都有类似表述）。从调查所知，乐籍解体后相当一段时间这一群体要轮流为官府应差，只是换了方式。既然官府变通式为其提供饭碗，他们按户每年还要轮流为官府义务应差一到两个月（崔永义讲：农民种地还要交公粮嘛），遇重要仪式则由值差的一家通知居于各乡镇、曾经的官属乐人共同前往，官府也会给资（山西晋城五聚堂碑所记搬演官戏的班社如此①）。某些衙署按地方规定给俸银雇佣吹鼓手为用，这在河北省地方志中记载较多，至少有28个州县有吹鼓手每年领取俸银的记录，其他省份则见康熙版《江宁府志》等有记录，这种现象还有待继续深入辨析。

承载国家礼制仪式及其用乐的乐人们虽被除了贱籍，却由于他们曾经的贱民身份在其后数百年间依旧受到社会歧视，传统“顽固”。直至20世纪中叶山西民间依然有“王八戏子吹鼓手，下九流的下九流，生不进祠堂，死不进祖坟，当色为婚”以及“风来了，雨来了，王八背着鼓来了”等鄙视与讥讽的话语，他们的承载在向民间礼俗转化后属于吃百家饭、有经济效益且不可或阙的行当。受经济利益驱使，社会上逐渐淡化贱民意识，一些人开始拜这些曾经的官属乐人后代为师，这个群体将其所掌握的传统国家礼制仪式类型、仪轨连同音乐技艺一并传习②。官属乐人群体遍布全国的府州县，在文化下移中他们到乡镇一级，而他们的弟子班社更是来到自然村，这就使得平民百姓所需都与曾经的国家礼制仪式和非仪式用乐有千丝万缕的关联，这是民间礼俗用乐与国家礼制仪式和非仪式用乐之间的关联性意义。我们在对国家辖域礼俗仪式及其用乐考察时，应有这样的视角，否则难以把握何以吹鼓手班社为主导（乡间社会已经形成产业链条，包括主礼生、纸扎、宴席等，由民间礼俗形成了诸种行当）的民间礼俗仪式及其用乐会

① 参见王丹丹：《上党梆子生成发展中几个问题的探讨》。

② 参见秦晓妍：《一支乐队的传统》（中国艺术研究院研究生院2013届硕士学位论文）。秦晓妍在实地考察的过程中发现这样一种现象，即在莱芜县城周边乡镇有六个吹鼓手“窝铺”被当地吹鼓手认定是为“正宗”，因此有多个班社声称是由这六个班社所传，这反映了雍正除籍后官属乐人最初分至乡镇搭临时住所为生的状况。袁郁文在济宁地区实地考察中亦发现有多处这种“吹鼓手窝铺”的情状存在。

有如此众多相通性意义。2006年秋天，著名音乐学家乔建中先生组织八个国家的学者一同到陕西榆林地区各县市进行为期半个多月的民间礼俗用乐实地考察，之后在榆林市举行学术研讨，我提出“中国传统音乐文化具有整体一致性下的区域丰富性内涵”①，这是对多省市、多区域民间礼俗用乐考察之后的把握。如果我们的研究只着眼于一时一地某一班社或会社所承载的仪式和仪式用乐以及非仪式用乐，更多把握差异性而忽略了律调谱器以及乐队组合、音声技艺形式等多层面的相通性；把握不住民间礼俗中仪式仪轨的相通性，只看到各班社和庙会对象的不同，更多把握各地习俗以及语言差异、曲调变化，不与历史大传统对接，真是难以有整体性的认知。我们当然要从区域、民族的视角进行认知，但应明确，以当下民间视角把握传统和以历史上国家意义转化为民间为用把握传统不应有矛盾，从国家意义上认知文化的整体一致性（涵盖音乐），从民间意义上既认知相通性又把握差异性，这恰恰是传统国家礼制俗化显现，如果我们对传统意义上的国家存在集体无意识，会落入仅以民间论的“陷阱”，遗憾在所难免。

这些年来有些学者对礼乐制度只认两周，探究礼乐制度多局限在宫廷。前者将中国汉魏以降两千年礼乐文化置之不顾，且多形而上，不认知礼乐形而下的本体意义。后者将地方官府承载乃至民间接衍的礼乐文化弃之不理，既看不到国家礼乐制度一以贯之，又不把握宫廷与地方官府制度下的相通一致性，更看不到民间将国家礼乐制度转化为礼俗的意义。由于学界对中国乐籍制度缺乏整体认知，对乐籍承载礼乐与俗乐两条国家用乐主脉无从把握，不可思议的是学者们没有意识到礼乐承载必须群体活态固化展示，不关注乐的时空特性，导致难以把握国家体制下功能性用乐何以会有一致性。其实民俗应涵盖礼俗，将礼俗提升恰恰是为了与国家意义对接，不应只以民间视角把握。我们应从乐的时空特性考量，把握传统国家意义上这乐究竟如何创承。如果不对国家礼制仪式用乐与民间礼俗仪式用乐在转化意义上进行认知，仅从区域性、地方性、民间性考量，缺失对国家在场的把握会对研究整体形成障碍。法国蓝克利（Christian Lamoroux）教授论说：“历史客观存在，历史不断创造，中国的庞然大物是国家，好像这些人类学家对这个不感兴趣。历史学家离不开国家，也离不开地方史，但人类学家、经济学家等

① 参见项阳：《中国传统音乐文化整体一致性下的区域特色》，《榆林日报》2006年8月5日第4版。

对历史没有感觉，好像中国的‘国家’不存在，‘地方’才存在。那么三千年的中国在哪里呀？还是要考虑基本问题。”[①] 三千年制度下存在与发展的中国真是应该将历史与当下相接，缺失了这个视角研究难有突破，这是我对传统音乐个案与宏观研究辩证关系进行探讨的道理[②]，研究区域音乐文化也要将国与家这根弦从两端绷住[③]。我们当然不能将目光仅局限于宫廷，应把握国家制度下从宫廷到各级地方官府的上下相通，在明确乐有时空特性的前提下更应如此；我们需要多视角，诸如文化地理、方言影响等，只有多视角方能使研究更加立体。然而，把握音乐文化丰富性的同时还应有相通性把握；我们当然要借鉴吸收西方学界的理念和研究方法，引用这些理论是为了更好地研究中国传统文化，但如果对中国传统自身不能够很好地把握，则如同摘下一颗青皮核桃，将青壳剥掉只具把玩和观赏意义，不去掉坚壳难知其味。我们可以对去掉青皮的核桃进行描述，更应品味核桃果仁，表与里的把握都不可或阙，切不可只认知裹着硬壳的坚果。只把握文献难以看清传统活态，只从当下民间认知难与历史大传统对接，引用外来理论忽略传统实质性内涵如隔靴搔痒。这是“接通的意义”之所在。

改革开放以来，中国音乐学有了很大发展，学者们以新的学术理念努力把握历史文化大传统中的用乐内涵，力图回到历史语境中去认知，整体把握乐的存在而不是只从音乐本体上认知，如此逐渐揭示出属于中国的传统音乐话语体系。学术研究有阶段性，经过半个多世纪对音乐本体梳理揭示出相当多的问题，而许多问题仅从本体上关注难以真正解决，只有建立起整体音乐文化观念，回视音乐本体方显学术深度。当然应该继续从音乐本体上聚焦，但还是要有整体学术理念。

认知礼制与礼俗用乐两个节点的当下意义

把握中国礼乐文化发展进程，强调两个节点是因为有这样两位统治者，一是周公，二是雍正。如果不是周公将社会上已有的礼俗用乐观念（或称沿袭夏商的礼制仪式用乐观念）提升，从国家意义上“制礼作乐”而使礼乐制度彰显，其后三千年众多思想家和实践者沿此路径继续拓展前行，中国礼乐文明难以对世界有

① 项阳：《接通的意义——传统·田野·历史》，《音乐艺术》2011年第1期。
② 项阳：《传统音乐的个案调查与宏观把握》，《中国音乐》2008年第4期。
③ 项阳：《从整体意义上认知区域音乐文化》，《人民音乐》2012年第2期。

如此大的影响，这是周公作为思想家和践行者的意义。思想家敏锐地将社会上既有礼俗存在提升拓展，这是建立在有依凭的基础上。周公掌握国家权力时的所思所想，成就了国家意义上礼乐制度提升，影响后世数千载，是第一节点的意义所在。我们将雍正禁除贱籍以第二节点定位，把握这位皇帝努力祛除时弊，将涵盖乐籍的多种贱民放归民籍，使其与齐民同列。他种贱籍中诸如堕民和伴当亦与礼乐制度有关联性意义，但最明确当为乐籍，只有乐籍延续时间最长、分布最广，其承载直接与礼乐制度的实施相关。所以说，把握住乐籍回归民籍后的生存方式对认知礼乐文化下移有着决定性影响，这是第二节点的意义所在。把握这个节点，对于整体认知当下民间礼俗用乐与历史大传统的关系方有实际意义。

学界对雍正这一举措有评述："必须注意到，在当时的封建中国，要在全国主要地区解放'贱民'，需要有一个相当长的过程，而在贯彻执行这一系列诏令当中，必然存在反复和激烈的斗争……我们认为对于雍正解放'贱民'的实际效果，似不宜单凭官书记载作过高的评价。"① 的确，在执行诏令过程中有反复，否则不会有雍正多次颁诏，乾隆继续朱批谕旨，并下严诏的举措，这一点我们有所辨析②。但毕竟这是从国家制度上将贱籍禁除，贱籍中的他种人群多为区域性存在，但乐籍具有全国性意义，礼乐制度中宫廷与各级官府官属乐人群体性承载，国家礼制仪式的类型性、层级性和丰富性乃至体系化、固化存在，因这个群体身份和服务对象的拓展有了巨大改变。并非国家礼乐制度改变了，是因为这个群体除籍导致文化下移，将其承载的礼制仪式及其用乐用于民间，如此原本只有官府存在并可实施的礼制仪式用乐与民间"共享"，而这种共享对民间讲来彻底祛除了等级观念，并拓展了国家礼制仪式和礼乐的使用空间，某种意义上导致礼乐观念发生变化，相当部分的国家礼乐在民间都可为用。礼制仪式及其用乐转而民间为用的拓展、创造，显现国家礼制再次转化为礼俗——礼制俗化。既为俗化，自当有所变化。研究变化只有在把握本源的前提下，否则难对中国传统文化中的礼乐观念、礼乐制度、礼乐形态以及当下活态存在有更为深层认知。不把握历史形态与演化关系，不对历史节点之前的样态进行有效梳理，难以明确节点之后哪些延

① 参见韦庆远：《明清史辨析》，北京：中国社会科学出版社，1989年，第459—460页。
② 参见项阳：《雍乾禁乐籍与女伶，中国戏曲发展的分水岭》，《戏曲艺术》2013年第1期。

续，哪些发展，哪些变异。

这20多年来，我们对中国乐籍制度走了一条从区域到整体、从乐人对音乐本体活态承载到文献回溯认知两条用乐主脉的研究道路。我在山西从事音乐文物考察关注到乐户后人群体存在，回到文献厘清基本概念后不断上下以求。这是涉及到方方面面的大工程，绝非一人之力所能为，需借助学术团队的力量，硕博团队与我共同进步。我们在不断深入中将一个个学术点夯实后拓展，“冷水泡茶慢慢浓”，不断修正研究方向，所谓“累累乎端如贯珠”，但将这些珠子串起来的链环一定要实，否则出现断裂，有违初衷。由于乐的时空特性，把握专业乐人制度下体系化存在对于中国礼乐制度演化的研究至关重要，没有这样的把握则会使乐的研究“平面化”，这是制约对中国传统音乐文化整体把握的关键所在。

对礼制的整体考量当然是国家意义，对于中国传统用乐两条主导脉络，特别是作为礼乐一脉更应与礼制相须的乐制及专业乐人承载加以把握，如此会感到制度下生存的群体性官属专业乐人是解决承载和变化的“钥匙”，这是我们看重雍正禁除贱籍历史节点的道理。乐籍放归民籍，为国家礼制仪式用乐向民间礼俗仪式用乐再次转化创造了必要条件①。

何以认知民间礼俗用乐而不是民俗用乐？若以民俗论，会不自觉地只从民间意义加以把握。而以礼俗论，显现与传统大文化对接，一个礼字说明中华文明的发展进程。涉及俗有以下几种考量：一是习俗，所谓约定俗成或称约定成俗。二是以当下论，制度在其实施范围内有更多同一性，而俗则是制度在区域范围的俗化，以及区域范围内所形成的习俗，礼俗更能够与历史文化大传统相接。礼乐制度承载群体生存方式上的改变，导致其承载的文化具象下移，在融入民间保留基本内涵的前提下有诸多变化，这就是所谓俗化。因此，接续历史传统，从活态存在中把握俗化过程是我们对第二节点刻意关注者。虽说一棵树上没有两片完全相同的叶子，但毕竟是同一棵基因相同的树（国家制度），形状差异只是表象，描述表象差异相对简单，要把握实质性内涵需下大功夫和气力。第三种考量是礼俗兼用。在国家礼制层面，仪式及其用乐相对紧凑，或称将仪式诸程序连续完成。而

① 在接近四分之一世纪对这个选题所做的实地考察中，我们在把握活态的前提下与历史文献相对照，以系列文章辨析其中的关系。

在俗化意义上，官属乐人将国家礼制仪式及其用乐带入民间为用，常将仪式过程“加长”。葬礼仪式一般讲来要三天时间，诸如北京等地方“送三”。民间有些地方大丧需要更长时间，当下较短仪式完成也需一天半。我们注意到，作为丧礼仪式一般要有吊孝、行奠、家祭、起灵、路祭、烧轿、上林、谢宾客等若干程序，这些程序当然有乐与仪式相须，但程序并非连续，中间有相当长的时间“留白”。请来的乐班当然首先是仪式诉求为用，但留白处太长，就给俗乐以空间，诸如时调小曲、戏曲、曲艺等多种音声技艺形式都在此汇聚，用于愉悦乡民。礼乐与俗乐由同一班社完成，或称两样货色齐备，各有各的用处，所谓礼俗兼用。如果不能对仪式和非仪式有效辨析，则会以为整体俗化或异化。当下这种礼俗兼用当然不仅是丧礼，吉礼、嘉礼等多是如此，这是民间礼俗用乐的一大特色。走进乡间社会中对礼俗用乐仔细观察，应当不难把握这些内涵之所在。

从俗到礼俗的阶段，国家意义未彰，然而已经形成礼俗用乐。“君子为民父母，则恺悌之心，所以经其衣食，拯其灾危者，无所不至。而所至有广狭久暂，则感于德化而形诸风谣者，亦应之为纯驳浅深，故曰《诗》亦至焉。观二《南》之风则一一可验矣。君子之德化至形于风谣，则比闾族党、冠婚丧祭、射乡酺蜡，所以成其礼俗者非一日矣，故曰《礼》亦至焉。《诗》即乐之章也，礼既修，则正声雅乐必随时而兴作矣。乐者，乐也。君子乐民之乐，如此则凡事之与民同忧者亦无所不至。可知不曰忧而曰哀者，哀之义足以包爱，忧之义不足以包哀也。”①

礼制当为国家所修。国家将礼俗提升，形成礼制；乐在仪式中强化，形成礼乐制度。“人文人理之伦序，观人文以教化天下。天下成其礼俗，乃圣人用賁之道也。”②圣人将天下礼俗因势利导成为国家礼制，“君子行礼不求变俗”③。对社会上既有理念的汲取升华，是“圣人”存在的意义。传统国家礼制在民间礼俗基础上提升发展而成，国家礼制成为主导之时，民间礼俗还会持续发展，国家意义当会对民间产生至关重要的影响，但应把握国家主导意义，当下民间礼俗音乐研究缺失的恰恰是这种传统文化中国家主导的理念。

---

① ［清］方苞：《礼记析疑》卷三〇，文渊阁《四库全书》本。
② ［宋］程颐：《伊川易传》卷二，文渊阁《四库全书》本。
③ ［清］陆陇其：《读礼志疑》卷六，北京：中华书局，1963年。

第二节点主要是国家礼制再次向民间礼俗注入发展动力。所谓发展动力是指国家相关制度长期存在所形成的主导文化理念由中心源向民间辐射，这是民间在文化认同前提下接受国家理念。在这种意义上，当承载国家礼制仪式及其用乐的官属乐人群体转为民间服务，由于民间社会长期浸染在这种文化氛围之中，且民间礼俗一直存在，当国家向其“注入”发展动力，会极大促进其发展，这是第二节点之后中国传统社会礼乐文化的实际样态。值得反思的是，20世纪下半叶以来，在社会与时俱进发展过程中，当下国家对礼乐文化应取怎样的态度。在一个较长阶段中从国家意义上对传统民间礼俗和仪式为用的礼乐禁除，改革开放之后逐渐调整，21世纪以来国家制定《中华人民共和国非物质文化遗产法》，但当下作为主流文化如何对待传统乐文化，特别在为用层面，如果不能够接续传统，把握两条主导脉络的用乐方式，在国家意义上真是有对传统乐文化发展的主导一脉——礼乐文化断掉其本之嫌。在国家主流文化意义上将传统文化特色抹去，是否仅以活态博物馆保护？或称只在民间社会生存？我们看到，接续历史大传统、民间礼俗保存较好的区域常被人赞誉“民风淳朴”，因为这里的人们用传统道德观念约束自我，通过仪式表达情感诉求更是培养“敬畏之心”“合和之情”，当敬畏与合和缺失，便有“世风日下”之论。“惟天地之道，一阴一阳；礼俗之变，一文一质。”[①] 我们应因势利导承继传统以求发展，而发展必须清楚传统文化自身的意义。作为传统乐文化的研究者，认知历史演化脉络，为社会发展提供依凭是应有的责任。

2016年季夏初稿，仲冬修订

（原载于《中国音乐学》2017年第1期）

① ［唐］令狐德棻等：《周书》卷二三，北京：中华书局，1971年，第393页。

何以创建礼乐文明新体系①

中华礼乐文明的体系化、贯通性意义

世界上哪个国家都有礼乐，何以称中华文明为礼乐文明？仅仅是历史悠久，还是有其特殊意义？这是应该辨析的问题。

从周公制礼作乐始中国便有了国家意义上的仪式化用乐诉求——礼乐制度，以此为依循延续三千载（夏商亦有礼乐，但从统一国家制度意义上当从周始）。历史上礼乐制度的内涵首先为礼，其次这礼需要仪式性诉求，有群体性、多类型性（从多类型逐渐定型为吉嘉军宾凶五礼）以及等级化（从王、侯、卿大夫、士演化为宫廷到各级官府）意义，在仪式中必须有乐与之相须，如此是为礼制仪式用乐体系化，并以国家制度赋予其社会功能性和实用功能性将其固化。国家设置相应机构负责对仪式与乐进行设计、创制、训练和实施，社会上的人们或参与其中，或观察、学习、理解，从形式到内涵有相应认知与把握，增强文化认同，以使社会和谐有序，这是国家意义上礼乐制度存在的意义。三千年一以贯之，这是中华礼乐文明的标志性特征。

周公是思想家，他敏锐地把握住无论国家还是社会多层次都有这种仪式性用乐诉求，依当时社会上存在的礼乐观念提升，通过权力建立了最早国家意义上的礼乐制度，成为后世依循。但礼乐观念在社会发展过程中需要不断调整，礼乐制度需要不断完善，礼乐形态也要因时而变，以适应不同时期国家与社会的现实需要。所以，不同时代的礼乐观念在相对稳定基础上又动态发展，礼乐制度下之礼乐形态当然要与时俱进，显然不会一成不变。

中华文明具有开放性，先民们在对中国文化内涵不断固化的同时也汲取与融

① 本文系参加中国艺术研究院“探索创建礼乐文明新体系学术研讨会”论文。

入外来的文化元素。近一个世纪以来，西方文化之于中土融入也好，冲击也罢，不可否认对中国社会文化产生了巨大影响。依在下看来，这最大的影响是在半个多世纪的时间段从国家政体与制度上引入了西方理念与模式，这就是马克思主义与历史唯物主义等。当这些与传统文化理念产生碰撞，在一个阶段内大有不破不立、对传统摧枯拉朽的样态，但疾风暴雨之后人们发现，在社会发展的同时这文化传统是割不断的，中华文明是数千年积淀而成，社会进步与发展不应、也不可能将文化传统彻底抛弃。习近平总书记要求学术界将中华文明的深层内涵讲清楚，这无疑是对中华文化自信的体现。在借鉴、汲取与继承、开拓之间需要找到契合点，这是保持中华文明能够持续发展的必要条件。

礼乐，首先为礼制，当有仪式性诉求之时乐与之相须，方有礼乐制度之谓。问题的关键在于怎样认知与把握中国传统礼制。如将传统礼制视为糟粕无需存在，则礼乐制度一并无须有，毕竟这是皮与毛的关系。所谓“礼乐相须以为用”，是指乐与礼制仪式融为一体，固化为用。如果看不到礼乐观念和礼制仪式对于现代社会仍具一定的合理意义，则一切都是虚妄。若以为礼的观念、传统礼制有其合理性，则应在辨析基础上有选择地承继，这是存在的基础，仪式性诉求不可或阙。

历史地看，作为思想家的周公在制定礼乐制度时非一蹴而就，而是先完成了一个框架，两周时期礼乐制度一直处于拓展和调试过程之中。东周时期有“礼崩乐坏”之论，这多是针对社会上僭越礼制而发，汉魏以降这礼乐观念与制度非但没有消解且持续发展，国家主导探索将两周礼乐类分合并为“五礼”，但由于战乱频仍，难有经典礼乐形态存世。唐代社会相对稳定、经济繁荣，初唐之时这礼乐制度也有实施，但真正能够彰显时代特色还是《大唐开元礼》，这种依五礼类分加卤簿用乐的形态成为影响后世千余载的礼乐经典，宋人欧阳修慨叹“唐之五礼之文始备，而后世用之，虽时小有损益不能过也”①。在中国历朝历代都要修典，但真正能在历史上产生影响者一定是在社会相对稳定、经济繁荣时期方可有所作为并得以传世。

20世纪是中国大变革的世纪。晚清政府国势衰微，闭关锁国，走向消亡。民国时期，先是受西方文化影响的五四运动对传统文化全面批判，进而战乱不断，

① 《大唐开元礼》原序，文渊阁《四库全书》本。

加之日本侵略，国家意义上许多传统难以延续，这当然包括礼乐制度。20世纪下半叶初期，学界将传统礼制仪式及其用乐归结为封建、腐朽文化的代表，以偏概全地将传统礼乐文化从主流社会中抹除。由于学界对传统礼乐“文化下移”过程认知不足，将礼乐制度更多定位于宫廷，以为宫廷不再，这礼乐实施的主体消解，传统礼乐便没有了存在的条件。殊不知这礼乐制度在中国传统社会中具有体系化、多层次性意义，这不仅表现在依五礼类分为用，更显现从王室到各级地方官府的贯通式存在，把握地方志书与王朝典章制度的关系便可明晰。作为传统礼制仪式用乐承载的主导群体——历史上的官属乐人既服务于王室亦在各级官府依制为用。应明确乐作为音声形态的时空特性，在没有现代科技以为支撑的情状下，凡用乐必为乐人活态承载，仪式现场这乐更是不可或阙，这是国家建立庞大官属乐人体系的缘由，他们承载国家制度规定性下的礼乐，从多种礼制仪式到仪式用乐都要谙熟，这些具国家意义上的一致性，如此保障国家礼乐体系化、自上而下地实施。

当雍正皇帝将官属乐人群体从乐籍恢复为民籍，官府为这些曾经的官属乐人划分民间服务的地盘——所谓“坡路”与“衣饭”，在这种意义上，国家礼乐制度依旧存在，宫廷中以民籍乐人填充，地方官府曾经的官属乐人既担当官府礼制仪式用乐，又为民间礼俗仪式用乐服务。换言之，曾经专为官府服务的专业乐人群体改为既服务官府礼制，又服务民间礼俗。这使得由其承载用于地方官府的仪式和仪式用乐被民间接衍，民间礼俗仪式及其用乐其实是国家礼制仪式及其用乐的翻版、传统国家礼乐民间存在。这意味着传统国家礼乐观念乃至礼乐形态很大程度上在乡间社会中活态接续且具“平面意义”（祛除等级化）的存在。

由于城市区域人群来自五湖四海流动性太强，传统力量难以稳定性存在，没有了制度和礼俗规定性当然会消解。乡间社会由于相对稳定的亲缘、地缘和血缘关系，传统相对容易积淀。应看到在中国大陆“文革”期间，乡间社会也受到很大冲击，不许这些民间礼俗存在，但在改革开放之后许多民间礼俗又重新恢复，这当然要归于乡间社会文化积淀的相对稳定性意义。如此，当国家立法保护非物质文化遗产之时，许多存在于乡间社会的传统文化现象方能够进入“保护”的范围，而城市中的人们要了解传统文化更多要走向乡间社会就是这个道理。

有这样的认知，由于乐稍纵即逝的时空特性，随着封建王朝解体，宫廷的仪式不再，相关礼乐形态也灰飞烟灭。当我们把握住历史上乐人群体和传承方式以及王室与地方官府礼制仪式用乐的相通性意义，则可从文献以及当下乡间社会的活态中认知传统礼制仪式及其用乐。把握传统国家礼乐有以下几个途径，一是国家礼书，二是地方志书，三是从历史上曾经为官属乐人之后代传承音乐曲目活态以及与民间礼俗关系上加以辨析。地方官府拥有雅乐主要是中祀为用的《文庙祭礼乐》，相当数量的地方志书中都将庙学典礼之仪轨仪注以及乐曲形态记录在案。至于在多类礼制仪式中为用的鼓吹乐类型则应关注国家十大集成志书中的《中国民族民间器乐曲集成》，多省市自治区卷本基本都有这样一批相同曲目，诸如《朝天子》《将军令》《贺圣朝》《沽美酒》《清江引》《豆叶黄》《醉太平》《乐太平》《迎仙客》《集贤宾》《到春来》《到夏来》《到秋来》《到冬来》《浪淘沙》《撼动山》《得胜令》《水龙吟》《出对》《入对》《行道章》《雁儿落》等，将这些曲目与有官属乐人背景的乐班之承载相对照，就会了解何以会有这么多相同或相通曲目存在的道理：这些曲目除宫廷外还在各级官府礼制仪式中为用，其后转为民间礼俗为用。所以说，历史上各级官府所用礼乐曲目当下活态存在于乡间社会之中，甚至影响到佛教与道教之仪式为用，所谓“官乐民存”是也①。

中国传统礼制仪式及其用乐能够部分地以民间礼俗仪式用乐的样态得到活态传承，为我们认知中国传统礼乐形态找到活样本。无论仪式仪轨以及仪式用乐，在很大程度上可以通过民间礼俗仪式及其用乐得以把握——传统没有断裂。这样，从文献中把握礼乐观念，从民间礼俗仪式及其用乐中部分把握礼乐活态，从而把握传统礼乐的仪式性功能意义。

从传统乐制类型上讲，两周之时多为中原自产的乐器，在乐悬四级拥有的情状下乐队组合难有相对明确区分。汉代，域外乐器逐渐增多，当这些乐器亦被纳入仪式为用，可显明确差异性。唐代国家礼乐之乐队组合分为两大类，一是以金石乐悬领衔，承载吉嘉军宾四种礼制仪式中为用的国乐——雅乐类型；一种是鼓吹乐队，承载嘉军宾凶四种礼制仪式中为用。这两种乐制类型面对五礼类型既有同时在场又各自独立。前一种类型清一色中原自产，所谓“华夏正声”，后一种领

① 参见项阳：《永乐钦赐寺庙河曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

奏乐器觱篥（管子）、唢呐（宋金时期更晚的时段）从西域传来，经历长时间融合最终成为“民族乐器”，与笙等中原乐器组合呈“胡汉杂陈”样态。可见历史上国家为用礼乐形态中就有外来乐器融入；礼乐的乐曲一是专创，诸如不同历史时期的“十二和乐”、“十二安乐”以及“中和韶乐”等，一是将社会上已经存在的乐曲择其适者拿来固化地与仪式相须为用。把握住这些，我们可对新时期礼制仪式和礼乐形态定位，成为从形式、类型以及内容上创制的依凭，这是在传统基础之上的创新意义。这礼制仪式与礼制仪式用乐为一个整体下的两个概念，前者更强调仪式性质，而后者则是将仪式与用乐整体认知，有归属的意义。我们真应拿出一部《中国礼乐文化史》作为文化发展的参照，这是历史研究的意义。

当下礼制仪式及其用乐的存在

中国礼乐文明的特色在于礼制仪式用乐的类型性、体系化，新时期礼乐文明应该承继这种理念，即把握礼制仪式及其用乐的丰富性意义，具体仪式的对象与相关内容可以辨析与甄别。有一点应无疑义，即国家意义上这仪式性诉求、礼仪用乐是为必需，如此我们应检视建国65年来国家在哪些领域使用了哪些类型的礼仪用乐，并与中华礼乐文明的类型性、体系化意义相比较，通过民间礼俗仪式及其用乐把握其深层内涵，毕竟这是中国礼乐大传统的当下非主流存在，具有参照系的意义。在比较中把握国家层面哪些应该扬弃，哪些应该延续，哪些尚有缺失，创建新时期礼制仪式及其用乐应怎样充实、创造，从仪式类型、礼乐类型、创制与训练管理实施机构等层面加以关注，以为制度化、体系化的意义。应明确的是，我们回顾传统礼乐观念及其制度化用乐，并非是讲要回归历史，原样照搬，而是厘清理念和形式上的特色，以创造新时期礼乐体系为宗旨。

我们曾把握中国礼乐文化的雅乐类型与非雅乐类型①，这两种类型都是礼乐形态，雅乐作为礼乐核心，但绝非礼乐全部。这两种类型因应五种礼制仪式为用，具有礼乐的整体意义。这样辨析还在于中国礼乐文化的丰富性意义，无论从礼制类型还是乐制类型都不可能是单一样态，毕竟这礼制仪式有五大类，单一样态因应所有礼制仪式类型显然不是中国礼乐形态的整体意义。

---

① 参见项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应；与雅乐对应》，《音乐研究》2013年第4期。

在隋代中国始有“国乐”称谓，所谓“国乐以雅为称”①，将国乐定位为雅乐，单独用于国家最高端的吉礼仪式（这是人们以雅乐代礼乐的原因之一），并参与最高端的嘉军宾礼仪式为用。国歌称谓应是近代从西方而来。中华人民共和国成立后，国家将抗战时期电影《风云儿女》中的插曲《义勇军进行曲》定为国歌，代表国家形象在多种场合的礼制仪式中为用，这是国家礼乐的意义。然而，一个国家仅有国歌显然不足以支撑整个礼仪用乐的体系化。

以天安门广场为中心，国家意义上各类礼仪在此都有举行，是国家礼制仪式的典型性汇聚。天安门广场作为国家象征，每天都有升国旗仪式，仪仗队入场诸程序中有《歌唱祖国》等多首乐曲固化为用，国歌在升旗主程序中为用，应将仪式各程序视为整体，所有仪式程序中为用的乐都具礼乐性质。

以祈求吉祥如意、国泰民安为要旨的吉礼，是表达愿景的仪式行为。传统吉礼中致祭，是向大自然中天地、山川、四望仪式性表达敬畏，向先妣、先考仪式性表达孝敬与缅怀，向英烈仪式性地表达庄严、崇敬等多种情感。向人民英雄纪念碑致祭仪式为吉礼缅怀之意（如此，中华世纪坛的设置与天坛、地坛、日坛、月坛、先农坛等意义相同，都是为国家祈福之意，为吉礼仪式用乐。既然庄严之表达，何不专创以固化）。毛泽东主席纪念堂建在天安门广场，瞻仰、拜谒之时用乐还是吉礼用乐意义；诸如国庆举行仪式，国家领导人要登上天安门，人民大会堂国庆招待会仪式用乐，都是嘉礼用乐，可以再有细分为用的创制；人民大会堂东门外，国家领导人经常举行仪式欢迎外国元首到访，宾礼用乐意义明确。国歌当然要奏，迎宾曲仪式中固化为用也是礼乐；在天安门广场等地举行盛大阅兵仪式，这当然是扬军威——军礼意义，仪式中既可将《中国人民解放军军歌》固化为用，亦可因应不同程序或创制新曲、或拿来为用使其更加丰富。作为凶礼在天安门广场是否也有体现呢？答案是肯定的。传统凶礼除了地震、瘟疫、洪水等诸多造成重大自然以及人群灾害需国家出面举行仪式以示慰藉（其实当下降半旗也是一种该类的仪式行为），与每个人直接相关的就是丧礼仪式。从这种意义上讲，毛泽东主席逝世，天安门广场成为举国哀悼的中心，其后在纪念堂举行“安放”

---

① ［唐］魏徵：《隋书》卷一三《音乐志》：“国乐以‘雅’为称，取《诗序》云：‘言天下之事，形四方之风，谓之雅。雅者，正也。’”北京：中华书局，1973年，第292页。

仪式用乐属此类，是否只有一首哀乐便成为凶礼用乐的全部？应明确的是，每年在毛泽东诞辰与辞世之日缅怀、瞻仰则属于吉礼仪式用乐范畴。

以上仅仅举建国以来围绕天安门广场的诸种仪式诉求即可涵盖中国传统礼制仪式为用的诸种类型，礼乐当然涵盖其中。还应看到，这是各类礼制仪式及其用乐在以天安门广场中心为用的典型性意义，其实作为国家既应有顶层、多类型的礼制仪式用乐，亦有不同层级（涵盖地方社会）的仪式用乐，如此显现新时期礼制仪式及其用乐体系化，这既显示与中华礼乐文明相通，又融入现代理念与风貌，难道我们不应该堂堂正正地亮出属于国家与民族、新时期的礼乐体系吗？对于建立新时期礼乐体系，我们是需要整体设计，还是有缺失地只用部分类型，或遇到不同礼仪事项临时决定用什么乐？换言之，新时期礼制仪式用乐是否应有整体意义上不同类型依制为用的规定性？

通过对当下存在礼制仪式及其用乐的辨析可以看出，其实这传统礼制仪式在当下都有活态，也都有礼乐形态存在，何以还要建立新时期礼乐体系？这恰恰是我们所要辨析的。仪式代表理念的存在，可见传统并未完全消解。问题在于，在这些仪式中间，国歌最具仪式性固化为用，在一个时段内《国际歌》也进入国家仪式之中（近些年有淡出的状况），再者大概就是《歌唱祖国》以及“哀乐”等，此外多呈即兴样态，看不出国家礼制仪式及其用乐的整体设计、整体创制、类型性表达，这就难以彰显礼乐之全面性、严肃性与丰富性。我们说，即便采取拿来主义为用也要以制度固化，这是礼乐应有的规范，还应在注重仪式简洁明快的前提下把握不同程序乐之为用的意义。正是对礼制仪式类型、乐制类型、礼乐风格的丰富性与差异性把握不足，整体显现缺失，是否就应如此而不必整体设计与创制呢？显然不是这样。我们这些关注礼乐的研究之人都难以把握，可见新时期之礼乐的确不成体系，或称有缺失。礼制仪式一般由多个程序组合而成，礼乐贯穿仪式仪轨的整个过程，不会所有类型以及在一种仪式中间只用一首曲目。参照中国传统礼乐，在不同礼制仪式类型这乐应体现多种风格、多种类型，在相同礼制类型的不同程序中又要体现多首曲目的丰富性，在不同层级礼制仪式还应体现差异性，如此显现体系化与多层次意义。对于礼仪用乐一定不能从理念上先入为主形成误区，礼乐绝非都是“板着面孔”的样态，应该在不同仪式中体现庄严、崇

高、自豪、敬畏、缅怀、欢快、热情、威武、激越等多种情感，这当然不是一首或几首乐曲所能涵盖的，所以说，首先应该对礼乐体系有整体认知，把握礼乐文明的深层内涵然后加以整体设计并使之制度化，新时期礼乐体系反映国家与社会仪式性诉求、是彰显民族文化特色与内涵的系统工程。当然，我们在把握国家礼仪用乐的同时也不能不顾及社会民众的礼仪用乐诉求。举例来讲，当下特别是城里民众在举行婚礼之时，没有哪一首乐曲是专门创制，无奈之下只有用国外的《婚礼进行曲》，我们并非排斥洋为中用，但作为有着数千年礼乐文明的国度竟然连百姓常用的婚礼仪式用乐都没有固化的意义岂非讽刺？真是应该认真思考相关问题，我们不但要有仪式化的礼乐，还应让国民所知、所感，并在文化认同的意义上欣然为用，这才是礼乐传统延续的整体意义。

新时期礼乐需要体系化

我曾辨析“中华礼乐文明、礼仪之邦的历史与现代意义”①，既然新时期的礼乐体系是系统工程，国家应有相应机构组织整体论证、整体设计，并在形成礼乐体系规范之时有专门机构加以管理和实施。当下只是在外交部设置礼宾司，其职能是针对世界各地不同民族、不同地区、不同国家来宾在国家层面的礼仪需要进行设置，但所有这些更多限于宾礼和嘉礼范畴（亦有少量国宾对人民英雄纪念碑致敬的仪式，属吉礼），而较少涉及他种礼仪需求，缺失明显存在。

历史地看，中华礼乐文明之国家礼仪及其用乐都有相应机构负责制定、管理和实施。诸如周代春官管理下的大司乐，汉魏南北朝间的奉常与太常寺，唐代太常寺属下的太乐署与鼓吹署，宋至清代太常寺与教坊（宋代以降教坊承担部分礼乐职能，其鼓吹乐的承载更是遍及各地方官府），清代还有神乐署等，这些机构承载着国家礼仪及其用乐的制定、训练与实施的职能。中华人民共和国成立半个多世纪以来虽在一些礼制仪式场合有相应礼乐的应用，却由于种种原因没有给其一个国家礼乐的明确“身份”，没有制度规定性显现哪些仪式化礼乐诉求属于岁时必需，哪些属于因应特定对象具体为用，亦无全面设计、管理、训练为用的相应机构，究其原因还是对传统礼乐观念、制度及礼乐形态认知不足或称有所抵牾，因

① 项阳：《中华礼乐文明、礼仪之邦的历史与现代意义》，《中国音乐》2013年第1期。

此既缺乏全面梳理与辨析论证，也缺乏系统而健全依照不同礼制仪式类型固化实施的仪式仪轨和用乐。从国家以及社会意义上，代表国家与民族形象的仪式化礼乐诉求实属不可或缺，真应加以论证，汲取传统，立足现代，完善国家礼仪和用乐体系。

应该明确的是，中国礼乐体系形成了依照不同仪式类型、不同层级使用礼乐的传统，中国传统音乐文化的特色就在于有礼乐与俗乐两条主导脉络互为张力前行，礼乐作为仪式化丰富性为用的精神诉求，以其体系化贯穿三千载。礼乐在同样具审美意义的基础上以其仪式化精神诉求更重社会功能与实用功能。所谓礼乐代表国家在场，俗乐应对世俗日常，两样齐备，各有其用，哪一种都不可偏废①。

在与时俱进的意义上，我们要对传统礼乐观念既有承继又有扬弃。所谓承继，应把握传统礼乐观念下的类分、体系化、丰富性意义以及乐与礼制仪式相须固化为用；所谓扬弃有两方面，一是理念和形式，二是相关内容。从理念与形式上讲，要对既有礼乐观念有所取舍，诸如对吉礼更多取其对天地自然之敬畏、对先烈和祖先之缅怀以及祈福之意，摈弃一些不适于当代的仪式对象，还要对仪式程序进行改革，改造过于繁冗的仪轨，使之简洁明快，适合现代人的节奏；当理念与形式有所变化，则相应的内容扬弃自在其中。无论怎样变化，礼乐的仪式性和体系化不可或阙，乐与仪式相须固化为用更应彰显，仪式类型的多样性与仪式风格的丰富性更是中国礼乐文化的特色构成。与中华礼乐文明的诸种理念接通就会看到，现代意义的礼乐体系尚未完备，中华礼乐文明不应只是属于历史概念，亦应赋予其现代内涵。在下以为，要解决好这些问题，首先应从思想观念上正本清源，明确礼乐观念、礼乐制度不仅是遗产的意义、应显现与时俱进。换言之，这礼乐文化绝非摈弃的对象。我们看到，传统礼乐文化在当下以民间礼俗仪式用乐的样态活态广泛存在，必有其合理性，礼乐观念绝非封建愚昧落后的代名词，新的历史时期依然需要礼乐文化。作为国家专业研究机构，既应对历史脉络、文化内涵进行深层挖掘，亦应对当下传统礼乐文化的活态加以辨析论证，更要探索创建礼乐文明新体系的必要性并提出方案以供相关机构参考，如此为中华礼乐文明延续、为新时期礼乐文化的发展做出应有的贡献。

---

① 参见项阳：《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期。

笔者曾数次到韩国国立国乐院进行学术交流，这是韩国国家礼仪用乐机构，它承载传统，担负着当下国家礼制仪式及其用乐的整体设计、训练与实施，还有对社会民众进行礼乐教育的职能。由于历史文化具有血脉联系，他们依中华礼乐文化的机构设置并将部分仪式仪轨、甚至礼乐本体形态既有传承又有改造地延续，特别是《宗庙祭礼乐》与《文庙祭礼乐》，大司仪在唱颂“大祝即位”时，我听懂了，在仪式及其用乐中我体味到了精神的力量，传统在延续。探索新时期礼乐文明体系对传统应有批判性思维，但却不能割裂传统，应把握礼制仪式类型、仪式对象以新理念规范之后的对应性意义，探讨在礼制仪式类型意义上哪些仪式对象应予保留，哪些应摈弃；我们可将仪轨进行改革，体现与时俱进，在可变与不可变之间辨析礼的观念，彰显和谐有序、敬畏以及仪式化诉求，现代文明社会明确需要，民族复兴当然需要文化复兴，中国梦显然不是建立在对传统虚无的认知之上。也许有人会说，作为礼乐制度，保留宾礼也是一种扬弃，但如同我们前面所辨析的，既然这五礼在当下主流社会中都有存在，而且实施于国家的心脏——天安门广场，何以不从理论观念上对其梳理论证，明确提出相关方案并予以制度化呢？何以不去思考既有的国家礼制仪式是否全面或称有无缺失呢？

在下以为国家应该设置专门礼仪机构对这一切进行相应设计、管理、培训和实施，以彰显国家礼仪及其用乐的全面性、系统化、典型性和风格多样性意义。关键在于正本清源，在明辨礼乐观念的前提下架构新时期的国家礼仪及其用乐制度化，方能够保障礼仪用乐的实施。如果不具体系化与制度化，所谓礼乐制度就成为一种空谈。以历史上的吉礼为例，无论王室还是地方官府，一年之中什么时间实施哪一种礼仪有规定性，如此体现严肃性。这种情状被民间接衍下来，诸如正月十五上元节、三月二十八东岳庙，五月十三祭关帝（雍正年定，后在咸丰三年升为中祀）、六月二十三祭火神、七月十五中元节等等，文庙丁祭日期更是严格。作为国家意义上相关仪式诉求，即便对于吉礼，也应辨析哪些的确属于“封建迷信”应该摈除，哪些属于祝福与敬畏、缅怀意义的仪式行为，哪些可以民间存在，哪些真正用于国家意义，如此制定系列礼制仪式，诸如清明节缅怀人民英雄、对国家有重大贡献的先哲、先贤（当然要有仪式用乐设计）等，规定哪一级的领导人参与主持、哪一级的礼仪机构负责实施，难道不是一种既有敬畏、又对

公民实施教育的仪式性诉求？嘉礼等多种类型亦应如此，所以说从整体意义上进行全面论证和设计，的确是礼乐体系应有的意义。

当下在京城关于国家意义上礼制仪式及其用乐，基本由中国人民解放军仪仗队和军乐团以及武警部队的军乐团承担，由军人担任国家礼制仪式不失为一种方式，但问题在于，恰恰由于没有建立起国家礼乐的相应机构，没有显现整体意义，方有当下样态，毕竟以军乐样态代表或展现国家礼乐从形式和风格上失之单一，乐曲选择因无整体设计失之匮乏，仪式类型上也有缺失。军乐团的乐队组合以西方管乐为主导，虽然历史上即有外来乐器融入礼乐之鼓吹的意义，但将中国传统乐器组合完全排除在外，显为缺失，中华礼乐显然不应全部以西方乐制观念和西方乐队组合承载（相关部门曾制作“中华和钟”，由于缺失相关仪式性无演奏为用，成为“摆设”）。总之，将西方管乐组合作为国家礼仪用乐之一种类型可行，成为唯一则欠考量。当然，既往没有从整体意义上把握也不足为怪。再有，仪式的类型性与整体性不够系统，难以形成中国特色。人文领域之礼仪与科学技术之最大不同在于，两者都需要现代化，但作为前者应彰显本土之民族风格，不一定从形式、形态上都与“国际接轨”。因此，应在注重民族特色的前提下融入现代理念来架构礼制仪式及其用乐（全面把握乐制类型、乐律、乐调、乐器、乐曲、风格，至于乐曲的和声与配器当然可以融入现代技术），以此创造新时期中华礼乐体系。在某种意义上讲，由文化部成立礼仪司，组织相关学者专家对礼仪类型和礼乐类型全面论证并加以整合，由中国艺术研究院下设国乐院与军乐队共同承载多种礼制仪式用乐的研创、教育和实施的确是很有必要的举措。

还应看到，进入21世纪以来，国家制定《非物质文化遗产保护法》（2011），对历史上生成、活态积淀在当下的传统文化代表作进行有效保护，在民俗、民间音乐、民间舞蹈以及民间戏曲等类下的确有许多形态展现了民众对礼乐文化的精神诉求。民间礼俗仪式及其用乐是为有机整体，许多地方将某些非物质文化遗产现象有侧重地归于不同门类，其实更应关注文化的整体意义。国家对非物质文化遗产代表作项目设立了国家、省市自治区、地区、县四级管理体制，能够选入代表作的项目具典型性意义。鼓吹乐班社以及音乐会社等能够入选四级项目只是很少一部分，大量为民间礼俗用乐提供服务的音乐会社与班社并未进入名录。其实

每个县里都有数百到数千以民间礼俗用乐为生计者，俨然形成了“产业”。民众对民间礼俗有广泛文化认同，方有这样的情状。如此看来，这传统的国家礼制仪式转化为民间礼俗仪式，其历史上官属乐人承载的国家礼乐演化为民间礼俗用乐，即所谓“官乐民存”，当下成为非物质文化遗产，已归入上至文化部非物质文化遗产司，下至各级文化主管部门管理的范围，当然还有归入联合国教科文组织所属项目者。依此，国家意义上的礼制仪式及其用乐有专门机构主持整体设计管理与实施，民间礼俗仪式及其用乐亦由国家机构负责管理，彰显礼乐体系既传统又现代的整体意义。当然，作为民间性质的礼仪用乐亦应考虑到当下城市民众的需求，考虑到传统礼乐更多存在于乡间社会，因此真是应该有对当下国家与民间礼仪用乐的整体设计。

中华礼乐体系重建与创建之关系

中华礼仪用乐体系究竟应该重建还是创建是一个值得探讨的问题。近一段时间，学术界有重建礼乐体系的相关探索，应该对这种重建观念和实质性内涵进行辨析。明确何以重建、重建什么、对新时期文化发展有怎样的意义，系列问题待解。在我们看来，所谓重建，应该把握与接通传统礼乐观念、抓住礼制仪式类型与乐制类型的对应关系、以及礼乐核心为用和风格的多样性意义。从体系化上整体认知，意在廓清中国传统礼乐文化特色，这主要是辨析与梳理中国传统礼乐文化内涵，在探索礼乐文明新体系之时不至为无源之水、无根之木。换言之，重建应注重把握礼乐观念、礼乐类型性和风格多样性并具体系化的意义，而非对历史复原，包括内容的重现。至于创建，则要在对传统有宏观把握的基础上明确哪些该扬，哪些该弃，在把握当下社会时亦有礼仪诉求，如此，既接通传统又立足现代，在有依凭的前提下创建新时期礼乐体系，这是中华礼乐文明复兴的意义。社会主义核心价值观中文明、和谐与友善，都可与传统的仁义礼智信、和合相接，作为群体性礼仪诉求的礼乐文化应在当下有其存在的空间。创建意味着承继与发展，既割不断传统，又赋予其新的内涵，探索新体系的意义正在于此。

由于乐具有稍纵即逝的时空特性，我们不可能看到和听到古人的演唱和演奏，因此，从研究的意义上依照相关文献，特别是对明清明确有乐谱、舞谱记录

的一些礼制仪式中的乐舞形态进行复原以呈活态显现，的确有重要的学术意义。特别是将仪式程序、仪轨与乐融为一体，又相对严格地把握文献实质，对学界感知、体味与研究不无助益。在一些特殊场合，诸如天坛、地坛等古代礼仪场合，通过相关记载对仪式和用乐复建或重建，有助于让民众对历史上国家礼制有所知、有所感，毕竟这些地点在历史上属于皇家禁苑，非一般民众所能感知。在这种意义上作为旅游文化特色项目有其存在的合理性，但这并不意味着在当下重建这样的礼乐让社会回归历史。也就是说，这样的仪式及其用乐不具纳入现代礼乐体系为用的意义。

礼乐的意义在于与多类型仪式相须固化为用，这是基本特征。这种固化是可重复的，即作为定制在相关场合必定要用这种仪式及与仪式相须固化的乐。在这种意义上讲，当国家针对必须有的多种仪式创制礼乐时，集合国家最高水平、深谙礼制仪式的学者和音乐家一道进行，从创作技法以及形式上都体现出时代特征具经典性的意义，并经得住时间检验，如若修订也是要依制进行。这种创制代表一个时代的艺术水准与风貌，却不能随意、随时加以创新，毕竟这不是即时、一次性快餐文化式的用乐。社会应对礼乐有相当程度的认同，其在仪式中的演奏和演唱哪怕出现一点瑕疵都会使在场者和听闻者有不舒服或不够严肃的感觉，如同当年孔子与宾牟贾的对话，涉及演奏《大武》的场合出现“声淫及商”[①]的样态不可原谅。礼乐者，当然首先是为礼，其次是为礼制，再次是为礼制仪式，有些仪式并无乐的存在，有乐者一定彰显仪式诉求中制度规定性为用，这就是礼乐的意义。所谓“凡用乐必有礼，用礼则有不用乐者”（《礼记注疏》卷十七），把握住这一点，再注重礼乐中所谓“乐德、乐语、乐舞”之教，这是仪式中所用礼乐的整体意义，只重视其中的某一部分而忽略整体意义，都不是对礼乐的整体把握。学界有观点只是将最高礼制仪式中的乐舞认定为礼乐，这显然不符合历史事实。“天子饮酎，用礼乐”（《礼记·月令》），显然并非是指礼乐最高形式之雅乐的意义，这应该彰显礼乐的丰富性意义。

我们探索创建新时期礼乐体系不可能不出现问题，应正视问题存在并探求解决之法。将传统礼乐文化从理念、制度、形式、形态与内容上加以厘清，方能在

① 项阳：《“武音”辨》，《中国音乐》2009年第2期。

创建新时期礼乐体系之时保证沿着“正确”方向前进，理论探讨的意义就在于此。当然，讲礼乐更应把握礼乐主体，厘清诸种礼乐需求，进一步探索制度化创制与实施的意义，以新时期礼乐体系彰显国家与民族的现代礼仪风貌，为中华礼乐文明之复兴注入新内容。

2014年7月初稿，8月修订

（原载于《人民音乐》2015年第1期）

从王侯之颂到平民之颂

所谓非物质文化遗产，是在历史上生成、在传统社会中经历长期而深厚积淀、活态传承到当下的文化样态。从乐的视角看，受制于稍纵即逝的时空特性，许多历史上存在的现象我们不可能亲历与把握，但却可以将历史文献与当下活态存在相接通，以探求文化现象的“历史面貌”，这是所谓“回到历史现场”、进入“历史的田野”的意义。近期我们来到山西临县考察，在民间葬礼家祭仪式中感受到“颂”这种音声体裁形式的活态存在，不能不慨叹传统文化积淀的深厚，真应对这种现象进行深入挖掘与辨析，实地考察是接通传统不可或阙的有效手段。

“乐语”——歌诗的意义

《周礼》“大司乐”职云：“以乐德教国子，中和、祗庸、孝友；以乐语教国子，兴道、讽诵、言语；以乐舞教国子，舞《云门大卷》《大咸》《大韶》《大夏》《大濩》《大武》。”这是对乐整体表现的具象把握，可以分出不同层面。乐德应通过乐语和乐舞形态以表达；乐语为兴道、讽诵、言语，既能直接、清晰地表达人们的思想与情感，又非一般性语言，是与乐结合的规范性和艺术性表达，或称是音乐性的语言形态。所谓“故歌之为言也，长言之也。说之故言之，言之不足，故长言之。长言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之、足之蹈之也”（《礼记·乐记》）。郑玄注：“长言之，引其声也。”这种音乐性语言周人将其定为“诗”——在有语言明确性的意义上与乐相结合来兴道、讽诵、言语，与乐相结合即为“歌诗”，在大司乐之乐正辖制下由歌师承载，也是社会上人们广泛采用具有音乐性表现的情感表达形态。乐德在歌诗的意义上方能体现，礼乐中的歌诗在仪式中与经过编创的乐舞整合起来方具整体形态。礼乐是礼制仪式与乐的

结合，而在乐中这乐语——歌诗是为人们交流思想与情感的最直接方式。

中国历史上的礼乐形态，只有雅乐在三千年的历程中沿袭了这种歌舞乐三位一体的样态，由是形成礼乐之核心为用的意义，他种礼乐形态则在仪式中或歌、或乐，逐渐脱离了乐三位一体为用，例如鼓吹乐。值得思考的是，歌诗为乐语，这乐语在礼乐最高形态中与乐舞共用，并与仪式相须，以此成为雅乐的有机构成，这是周公制礼作乐之时“六乐”的意义。依在下看来，乐语是将当时社会上固有的诗化音声形态——歌诗用于礼乐之中。本来这六乐是当时多氏族与方国的仪式乐舞形态，歌诗融于其中。歌诗作为诗化音声形态可独立存在，在发展过程中因不同使用方式而被冠以新的名称，这些命名都应归在乐语——歌诗类下，如孔子编纂之《诗》，所谓风雅颂者，都是歌诗或乐语在不同使用场合以成不同类型。这体现出民间人士创造和专业人士创造与承载的双重意义。也就是说，作为具艺术性的歌诗，既可出自民间歌手，也可在其时由专业人士不断提升，形成体裁与形式认同。所谓“歌师”者，以歌唱为职业，而这歌唱之内容即为歌诗，由于在多种专有场合广泛使用，依据不同使用场合形成不同风格，遂有多种命名，依类可归之于歌诗、所谓乐语的意义。

“颂”之初义——祭祀仪式为用的歌诗形态

颂这种体裁应该在农耕时代部落氏族方国阶段已形成，在天地之祭祀中感恩天地赐予，或称在感恩中产生了颂的体裁类型。当先民们有了礼之“三本”的概念，所谓天地与君师[①]，这颂的意义更是彰显，作为体裁类分概念的凸显应从文献加以认知。从相关记载看，“颂”一词的出现至迟为东周时期，《诗经》中有“周颂”、“鲁颂”、“商颂”，这是高端祭祀用乐体裁与类型的一种，荀子《天论》有“从天而颂之，孰与制天命而用之”（卷一一）。彰显自然与人类命运之交结。

所谓“颂”，是为颂扬、颂赞。亦含敬畏、祝愿、祈福之意。诸如祖国颂，恭颂大安之类。颂作为与乐语相关的文体而存在，文字激扬、精炼，赞美意味浓郁。汉代以降颂常与赞集合为用，所谓赞颂者，褒扬之意显著。

---

① “礼有三本：天地者，生之本也；先祖者，类之本也；君师者，治之本也。无天地焉生？无先祖焉出？无君师焉治？三者偏亡，无安之人。故礼，上事天，下事地，宗事先祖，而宠君师，是礼之三本也。”《大戴礼记》卷一，文渊阁《四库全书》本。

《诗经》中颂与乐相须在高端祭祀仪式中为用，《诗经》“三颂”中有颂之内容。《周颂》是周王室之宗庙祭祀乐章，基本为西周中早期创制，主要对统治者歌功颂德，以及对祖先、天地、农神崇拜；四篇《鲁颂》描述贤德的鲁公事迹，从养马、宴臣、庆功、兴业建庙等角度加以把握，是对侯国君主励精图治的赞颂；至于《商颂》，既有对商族祖先成汤之颂赞，又有对商族后裔之宋襄公的颂赞，学界以为是宋人仿《周颂》而作，又可称之为《宋颂》。

三颂中《周颂》产生的年代最早，且级别最高，属王室之颂。《商颂》是后世为之。三颂既有王室为用，又有诸侯为用，可见颂在其时已成高端祭祀仪式中为用的体裁样式，运用广泛。颂在这一时段具有怎样的特征呢？

颂在高端祭祀、群体性参与的仪式现场为用。从《诗经》“诵诗三百，弦诗三百、歌诗三百、舞诗三百”（《墨子·墨孟》）的表述看，这颂为可诵、可弦、可歌、可舞的技艺形态。如此，颂以文字表述内容，以乐舞承载形成整体框架，在群体性高端祭祀仪式中为用。这种形态在祭祀仪式——吉礼为用的同时也扩展应用范围，在仪式中既可表达对世间尊者的崇敬，亦可展示对天地自然的敬畏，还可用于对逝者的缅怀，这是我们对周公定六乐得出的基本印象。周之《大武》，是其属下对武王伐纣成功的赞颂，成为具有氏族象征意义的乐舞，其后被周公确立为周之仪式性乐舞的最高存在。颂最初记述更多在高端，颂词在《周礼》中应由祝引领歌师承担，后世之颂对这种形式既有承继，也有分离。

所谓形式分离，是指颂在初起时群体性礼制仪式为用且歌舞乐并举。汉魏时期这颂有脱离仪式、脱离群体性、脱离与乐舞相须，成为文学体裁的样态的类型，即只念诵颂词而存在。也有先是专为礼制仪式用乐创制，其后在转而服务于民间礼俗仪式中为用，诸如《醉太平》《万年欢》《贺圣朝》等。这些曲目原本为颂歌形态，其后有器乐化的存在，这些作品在历史上当然是官属乐人之承载。脱离仪式而存在的颂歌体常出现在人们的世俗日常生活之中，诸如《祖国颂》《北京颂歌》之类，彰显人们对自然和国家乃至生活的赞美之情。从这种意义上来讲，颂歌体裁从仪式中走来，逐渐分离，既有以文学样态而存在，诸如《青春颂》《泰山颂》等，亦有日常生活中为用，呈社会生活中多种样态存在的样态。

颂从仪式的等级化走向平民化

颂这种体裁在社会生活中多层面为用，彰显其与国人文化生活息息相关，在为用过程中不断发展。颂的初始样态是借助于文字的把握，毕竟在其时尚未有乐谱、舞谱生发。但对于颂应考量其用于礼俗或礼制仪式，对自然界和人类社会中被尊崇的对象以世间最美好的语言配之乐舞形态进行颂赞，在当时社会中高端仪式为用，显现这种体裁生发之时的“高贵”。颂与仪式相须，与乐相须或归于吉礼、凶礼、嘉礼，所谓赞美、祈福、敬畏、缅怀诸种情感融于其中。在数千载发展过程中，礼制仪式中颂的形式一直存在，无论国家大祀、中祀和小祀都在使用，且都为乐的体裁类型。

在礼乐中祭祀为重的核心理念下，礼制仪式与仪式用乐有一个不断下移的过程，体现礼乐的多层次、多类型和多风格意义。首先是国家制定相关制度时某些仪式类型在地方官府中为用，诸如吉礼仪式中祀和小祀用乐为宫廷和各级官府均有之；官员升迁到任、以及日月救护等多种礼制仪式用乐，亦为地方官府所要实施者；各级官府卤簿仪仗用乐，所谓“本品鼓吹”，这些仪式用乐类型均呈体系化。原本礼不下庶民到官民共知、共用，这礼乐观念为百姓认同，地方官府为用的礼制仪式接衍至民间成为“礼俗仪式”，某种意义上是为国家礼制仪式的俗化显现，这礼乐形态自然成为民间社会多种礼俗中的广泛性存在。只有把握在制度下贯通式存在的礼乐观念，方显中华文化所谓礼仪之邦、礼乐文明的意义，这是国人精神层面的仪式性表达，是为中华民族深层的文化追求，是我们认知当下乡间社会中积淀着中国历史文化大传统的意义所在。

正是在国家礼制仪式体系化、等级化用乐的观念下，历史上各级地方官府和军旅为用的礼制仪式也五类俱全，多种与仪式相须的礼乐在程序和内涵上具有同一性，本体形态上具有一致性，国家礼制仪式以及礼乐本体（当然包括多种礼乐的体裁、类型）也一并地方官府存在。我们通过文献梳理并与实地考察相结合，把握乐籍解体后，承载国家礼制仪式用乐、曾经的地方官府乃至军旅中的官属乐人们服务于民间礼俗的转化过程，正是这个庞大专业乐人群体及其承载的“文化下移”，将国家礼制仪式及其用乐带入民间。[①] 这些官属乐人将礼乐承载用于民间

① 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期。

社会，百姓们使用这些曾经的国家礼乐多认同类型性意义，少有“等级化”观念，这便从官方礼乐向“民间礼乐”转化。

颂“原生态”的当下存在

既然民间礼俗及其用乐多从观念和形态上对传统国家礼制仪式及其用乐接衍，因此，我们走向“田野”考察各种民间礼俗仪式用乐，既要把握“国家在场”的深层文化内涵，亦要辨析这些礼俗仪式及其用乐在民间接衍过程中差异性存在，还要考察哪些属于历史大传统，哪些是当地民众的改造。我们看到，国家五礼仪式用乐在乡间社会中均有存在，成为传统文化中颇具特色的区域有机构成。

我们在许多地方的吉礼和葬礼仪式中所见，这乐与礼俗仪式相须为用更多显现器乐化。在主祭程序中，致祭多以致词方式，对所祭所祀对象或赞美、或崇敬、或缅怀的情感以语言文字样态表达。然而，走进山西临县，我们惊讶地发现葬礼仪式行奠程序中延续了颂的初始形态——与仪式和乐队相须其“乐语”——诗化语言全部由礼生以唱腔表达！

临县，位于山西吕梁山区，西依黄河与陕西佳县相望，东临方山，南接离石，北靠兴县、岚县。二十多年前我在进行《中国音乐文物大系·山西卷》考察之时曾造访此地，那时还比较贫困，但在2012年我应吕梁地区文化局邀请考察当地元宵节文化，社会经济变化之大令人吃惊，由于丰富地下资源的开发，其经济飞速发展。

2014年5月，中国艺术研究院戏曲研究所的刘文峰先生、秦序先生和在下以及两位博士研究生应临县文化部门的邀约前往考察民间礼俗仪式用乐。我们走近其时已经是省级非物质文化遗产代表作项目的刘晓弘唢呐乐班（现已成为国家级），观察由这个乐班所承载民间葬礼仪式及其用乐。在路上，刘晓弘先生讲临县地区的葬礼仪式一般是下午开始，隔日上午结束，两晚跨三天。他的乐班今天所上“事业”是一位成姓老先生的葬礼，属喜丧。

车爬上一道梁，远远看到前面峁上突兀地有一户人家，六个写有奠字的大气球上悬有黑色长带，白字书写“严颜已逝，风木与悲”，“音容已杳，德泽犹存”等挽联。我们下车向仪式现场走去。穿过近百米插有“奠”字旗的小道，接几十米摆满帐子和花圈且铺地毯的甬道，我们来到主家的大门口。老先生的遗像和生

平简介陈列在大门外显要位置。

父亲，成运富，生于一九二八年六月二十七日，卒于二〇一四年三月二十八日，享年八十七岁，出生于临县林家坪镇白家峁村。

当时，家庭贫寒，缺衣少吃，家里上无片瓦，下无立足之地，一年三次搬家，生活苦不堪言。父亲三岁随爷爷到南庄，买了一孔烂窑洞居住。由于家里无钱，没有上过一天学，十三岁开始给人打长工维持生活。由于家中弟妹多，收入甚少，迫不得已二十岁到了方山给人打工，挣钱养活自己及给家里一点补贴。二十三岁得了病，浑身奇痒、破烂，可是无钱医治，万般无奈，一边打工，一边抗病，终于战胜了病痛。二十三岁返回了家乡，在家务农，有空到煤窑上刮煤粉，卖钱糊口。二十四岁与母亲成婚，凭自己的辛勤劳动换来的钱买了几亩薄田，靠种地为生。二十八岁那年，新民煤矿公私合营，被新民矿录用。工作期间任劳任怨，踏实工作，成绩显著，从拉工到采工，最后提升为总指导员，带领井下工人安全生产。由于工作积极，效益突出，十几年安全无事故，多次得到了嘉奖。五十五岁退休后，矿领导研究决定继续留用，又干三年，然后回家。本应享享清福，可总是闲不住，整天在地里忙活，还要伺候爷爷奶奶，直到把爷爷奶奶养老送终。七十三岁，母亲又得病，父亲夜以继日，陪伴到终。一生道路曲折，历经磨难，养儿育女，呕心沥血，为了儿女省吃俭用，一辈子清正廉洁，乐于助人，苦了累了一辈子，现在四世同堂，人丁兴旺，生活安康，正是享福的时候，谁料得了重病，医治无效，离开了人世，留下了无穷的遗憾。

父亲走了，父亲永远走了，儿女们再也看不到父亲的音容笑貌，全家人沉浸在无限的悲痛之中。父亲的一生是心酸的，父亲的一生是曲折的，父亲的一生是坚强的，父亲的一生是伟大的。父亲虽然没留给我们多大的财富，但留给了我们伟大的精神，我们儿女们一定化悲痛为力量，继承您的遗志，团结起来，共同努力，为国为家做出更大的贡献。祝父亲一路走好。敬爱的父亲永垂不朽！

您的儿女们　泣撰

二〇一四年古历四月十四日

将老先生生平全文抄录，是因为下面的辨析不可或阙。生平写得朴实无华，礼生唱颂即以此为底本。院中乐声哀婉，人员络绎。事主家境不错，楼房与平房错落，盖得比较排场。平房一拉溜有多间，整个峁顶就是这一大户人家，其他住家向沟的方向延伸。家族成员制作挂有老先生大幅照片的幕墙将院子分隔，丧礼仪式在院子的这一边进行。靠近幕墙处是刘晓弘先生的乐队，邻近院墙处摆放着硕大的音箱，功率不小。因晚上仪式需要，墙边矗立着几个大的聚光灯。无论灯光还是音响都具专业等级。灵堂设置在靠近大门处的屋前，不断有吊孝者前来。正屋檐下悬有长条幅，上书榜示和视事以及家族成员名单。“榜示”曰：

中华文明，千古传颂。百善有先，首当孝敬。赡养老人，百依百顺。逝后送行，特应慎重。吾父不幸，三月亡命。丧礼诸事，实难自尽。择吉送终，一切举动。今日开吊，后日送殡。烦劳亲友，家族大众。不辞劳累，不讲轻重。善始善终，帮助完竣。谨将执事，芳名昇正。

所列“视事”有开穴、厨师、食库、礼孝房、杂办、管水电、看响工、应奠、引祭、侍礼生、侍地师、安席、捧盘、酒楼、茶炉、迎宾、司炮、管花帐、管卫生、邀客、陪厨、管车辆、打杂、看贫友、礼生、总理大事等二十六个行当，上榜单者达近50位，昭示丧礼隆重。在“榜示”下方窗户上挂有告示牌一面，写有三天丧礼程序。

丧礼程序暨作息安排

农历四月十四日		农历四月十五日		农历四月十六日	
15：00	醒灵　开奠	7：00	接娘亲	6：00	出灵
16：00	祭神	7：30	早奠	9：00	早饭
18：00	晚饭	8：00	早饭		
20：00	晚奠	10：00	出祭		
		12：00	午奠		
		15：00	午饭		
		19：00	点路灯		
		20：00	晚奠		

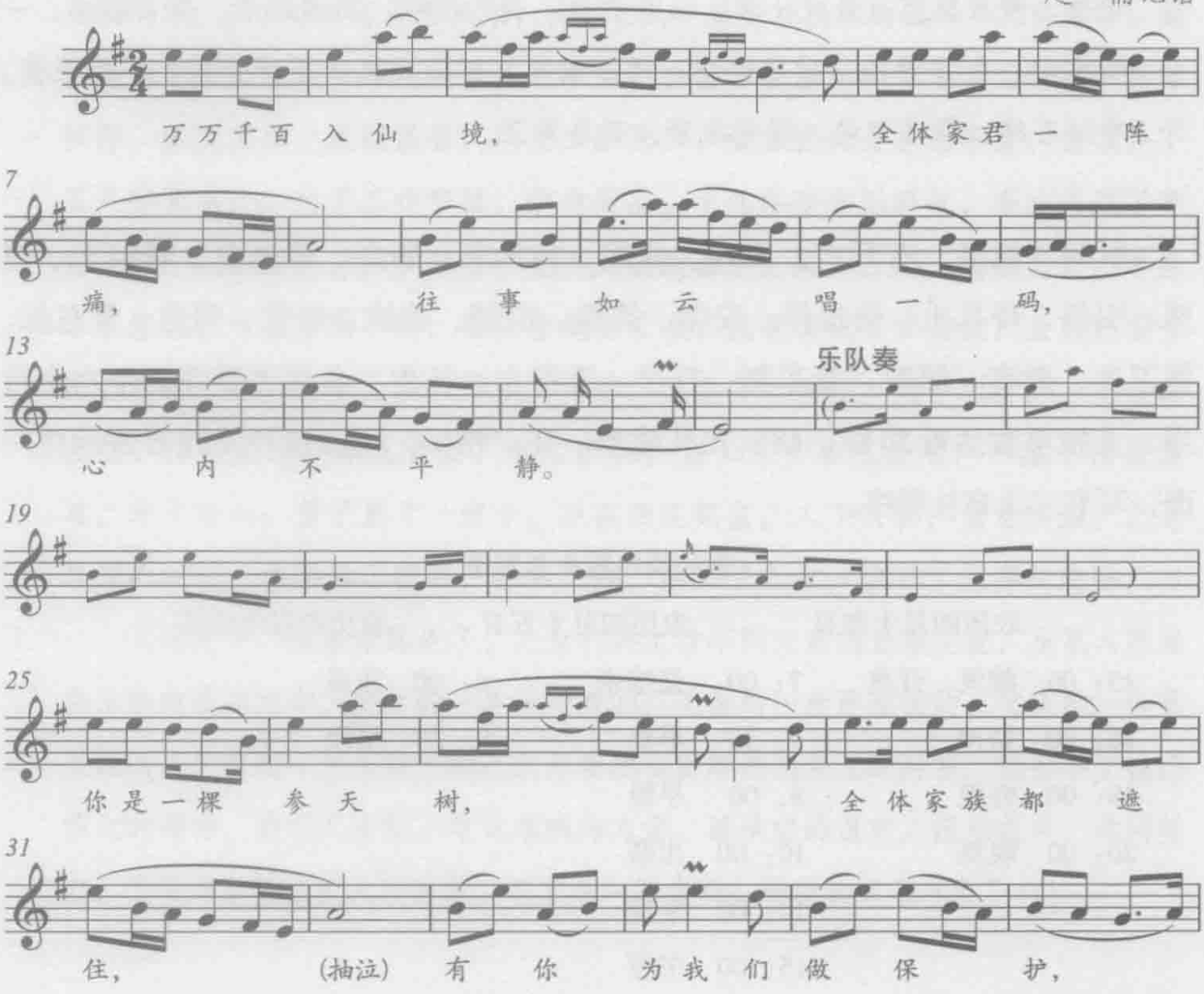
晓弘先生告知，这是当地丧礼仪式的基本程序，中华孝文化的深层内涵通过民间礼俗仪式化显现。平民百姓的丧礼，家族、邻里和亲朋好友聚在一起缅怀逝者的同时，既传播孝文化理念也增强着族群凝聚力，体现社会和谐。吊孝的亲眷不断到来，他们群体性地来到灵前祭拜，每一群体由其代表行三奠礼，礼生此时既有致辞也有唱颂。礼生在此处唱颂用的是当地民歌《绣金匾》的音调。一群亲友吊唁毕，缟素的直系亲属叩拜答谢。又一群亲友到来，礼仪在重复中延续。

谱例

绣 金 匾

（吊孝：礼生一）

赵 楠记谱



37 乐队奏

家家平安都幸福。

43

49

咱们家世劳作，家业更兴

55

盛，上下团结（着）一股劲，

61 乐队奏

风吹浪打不摆动。（哎嗨哎）

67

你是咱的

74

领头雁，遇到大事在前面站，

80

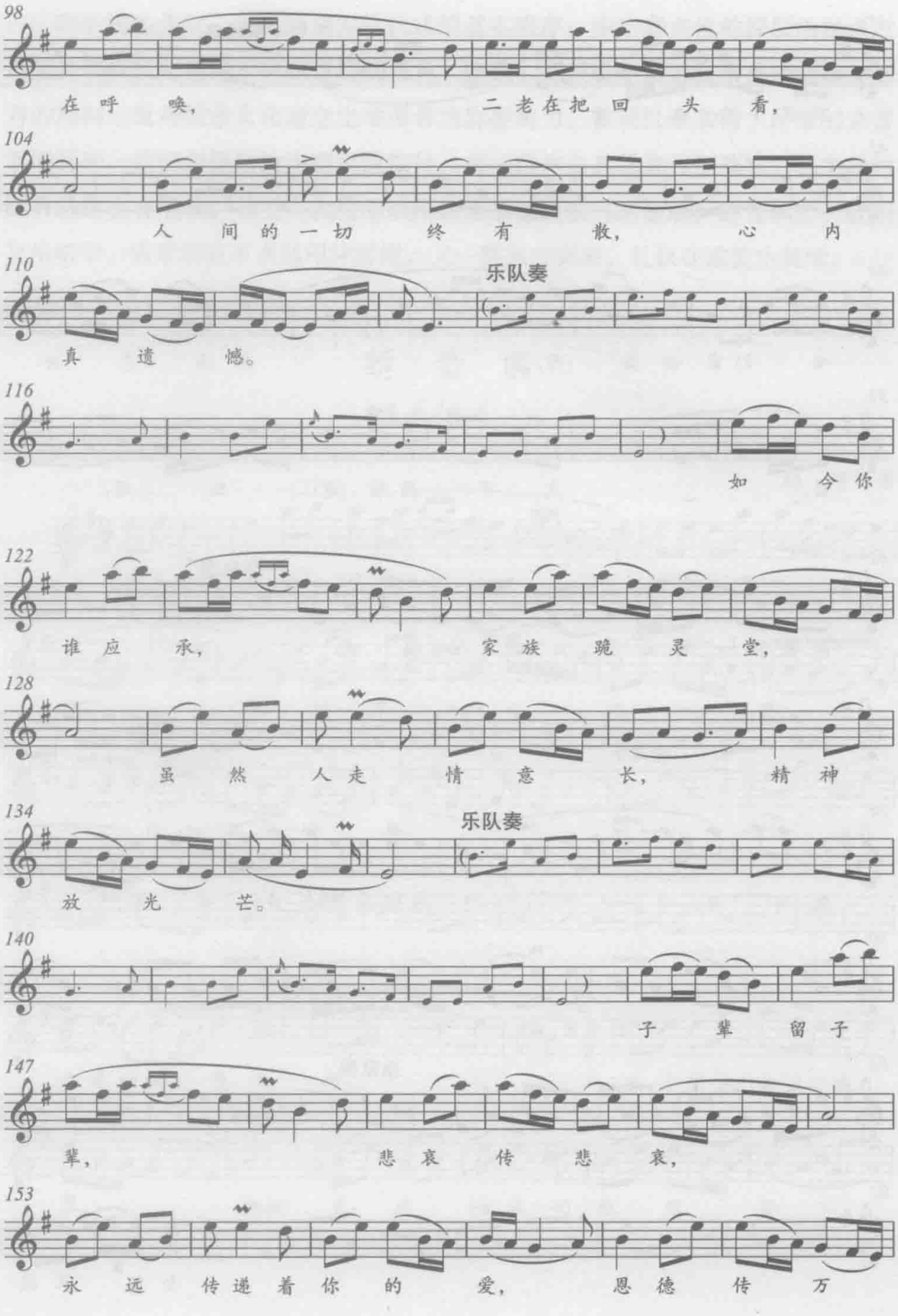
为我们家族千千万，真情

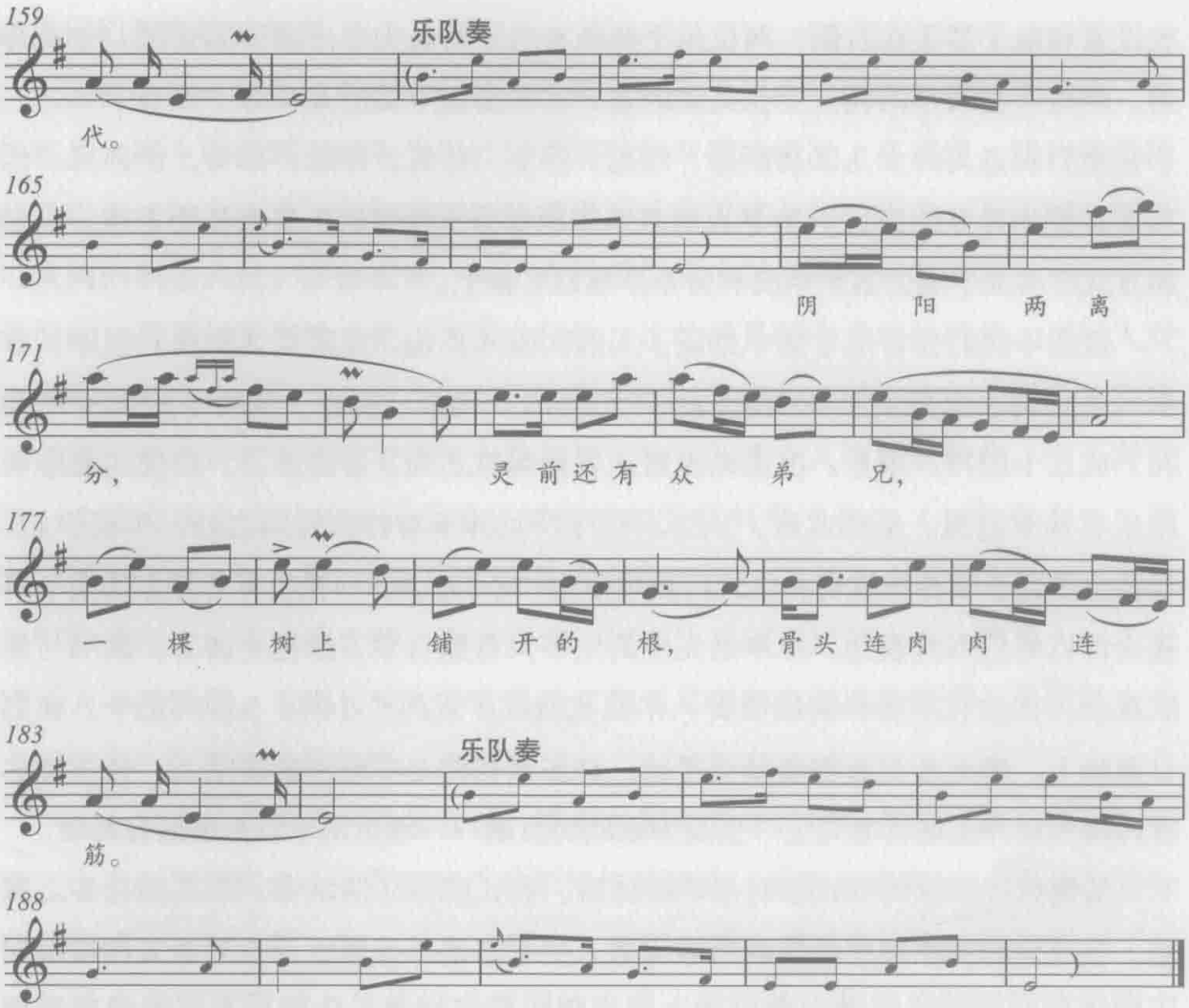
86 乐队奏

永不断。（哎嗨哎）

92

全体家族


98
在呼唤，
二老在把回头看，
104
人间的一切终有散，
心内
110
乐队奏
真遗憾。
116
如今你
122
谁应承，
家族跪灵堂，
128
虽然人走情意长，
精神
134
乐队奏
放光芒。
140
子辈留子
147
辈，
悲哀传悲哀，
153
永远传递着你的爱，
恩德传万



20世纪70年代著名歌唱家郭兰英以《绣金匾》赞颂周恩来总理，这首以山西左权开花调中《光棍哭妻》① 音调再创作的歌曲由一个独特契机流传全国。近期我有关于区域民间音调的探讨，意在把握依区域性民间音调不断创造的意义②。这首音调在此地被用于吊孝时的颂赞，歌词诸如“你是一棵参天树，全体家族都遮住。有你为我们做保护，家家平安都幸福。”“你是咱的领头雁，遇到大事在前面站。为我们家族千千万，真情永不断。”充满深情颂赞逝者。前来吊孝者均与大家族有关，更多是为近亲和远亲，颂赞内容贴切。

时间临近中午，缟素者在灵堂前地毯上跪了下来，前排为长，后排依序跪列。乐队区域分成文场和武场两部分，文场乐手居中，武场打击乐手在左侧，功

① 参见黄虎：《中国音乐地理·晋陕黄土高原区》所附CD，江苏文艺出版社，2014年。

② 项阳：《民歌认知与思考三题》，《草原文艺论坛》2014年第1期；《民歌认知续论——对花儿等歌种创承机制的相关思考》，《南京艺术学院学报》2015年第3期。

放设备和电子琴手在右侧。两位乐手持扎有白纱的长尖奏出凄厉的音调，午奠开始。斜跨红色缎带的礼生立在灵堂两边，宣告参加午奠的人员有“孤哀子”之三子领媳妇和老人的女儿以及侄男、侄媳、侄女，孙男、孙媳、孙女，侄孙男、侄孙女，曾孙男等计30人，为老人的直系亲属和旁系亲属。午奠由礼生主持，以念诵方式将参加午奠的直系亲属和旁系亲属姓名报上。

这些年我们在各地考察中见证了无数次民间丧礼，在家祭（行奠）程序，多由礼生主持，家族成员在凄清的乐声中奠酒、奠茶、奠香，或行三跪九叩之大礼，或二十四拜。乐止，由主礼生对逝者致颂赞之词。看得多了，对仪式程序和用乐有基本把握。来到此地，从告示程序所见并未有什么特别之处，午奠伊始，我便感受到了临县区域丧礼仪式行奠用乐之“不同凡响”：礼生将老先生的生平事迹全部以唱的形式表达。原本老先生的生平只有数百字，经礼生加工，演唱与乐队互动，四位礼生轮换演唱颂赞，午奠竟持续了近两个小时。5月的正午，在烈日蒸烤下，所有参与者都要经受考验，许多最初跪立者渐渐坐在地上，礼生汗水涔涔却声情并茂地将老先生一生及为家族的贡献一一颂赞出来以传递给在场者。

前面礼生以颂的形式面对吊孝群体时，我正观察乐队演奏，未关注礼生之演唱。当我意识到午奠中礼生演唱即为老人生平事迹扩展版后，方刻意关注这不同于他地的“独特”样态。在仪式中礼生将致祭悼词在乐队配合下用唱的形式表达，我突然意识到：这种形态莫不是兴于两周、三千年间仪式为用“颂”的活态存在？考虑到此，一时间难掩激动。何以在这里会有这种形态存在？这种仪式性的演唱表达在此地是孤例还是常态？①

我向乐班班主刘晓弘先生询问，这礼生与他们是否为一体？他讲主家分别约请，各自取酬，是民间礼俗“上事宴”的需要让他们聚在一起。他告诉我，在临县有相当数量以民间礼俗需要生存的乐班，这礼俗需要也活跃着相当数量的礼生群体，他们常年服务于民间礼俗仪式，当地人对他们都了解与认同。凡有事主约请，鼓吹乐班便会与礼生聚在一起，每次与之合作的礼生并不都相同，这取决于事主。这两个群体经常合作，不管主家请的礼生是谁，其所用于演唱的曲调不会

① 回到北京后上网搜索，“临县祭文”竟然有多条专门视频，而且还有讲周边的方山县村民有事时到临县相请礼生前往，可见临县以演唱形态的祭文在区域范围内有独特性。

超出他们所掌握的范围。

这礼生如何把握逝者生平材料，并将其转化为颂的唱词呢？民俗学专家、曾任临县文联主席的郭丕汉先生向我们讲解他所掌握的情况。在当地，这礼生是民间礼俗仪式的主持者，他们熟谙各种类型的礼俗仪式及相关程序，是民间礼俗不可或阙的职业人员。在他看来，礼生在行奠仪式中以演唱形式对逝者进行颂赞就应如此，若不如此当地人便以为不合仪轨。这的确是很有意思的现象。当地人对这种形态有文化认同，主家在给老人准备后事时其家族成员注重相关材料的收集与整理，形成对老人生平事迹的大致把握，为主礼生介入资料的收集。老人辞世后，主家在准备丧礼约请礼生团队时即将相关资料奉于礼生（一般要有二至四人，视主家财力以及参加葬礼家族成员的多寡而定），这礼生由于常态化地“上事宴”形成相应底本或称套路，遇事则在“底本”基础上换新内容，将老人一生事迹分为不同阶段，采用当地人非常熟悉又相对易唱的音调填撰颂词，几位礼生合力将老人一生事迹整体展现。

礼生和百姓都熟悉的这些音调，既有长期流传于民间的传统（或称区域）音调，也有在当地民众中流行度甚广的影视作品插曲（需重新填词），多为单曲体分节歌形式，如叙事歌一般。总之，顺口、易唱、易记是基本原则。我们听到了由四位礼生共同承担整个午奠仪式颂词的演唱，每位礼生都具备长时间演唱能力（他们几乎每天如此，真是要练就好嗓子），在选择音调时礼生会充分考虑自身嗓音条件与特点展现出各自喜好。我们看到，这几位礼生所选音调既有适于柔和细腻、娓娓道来的类型，让孝子贤孙慢慢体味；又有音调高亢，且旋律起伏较大、极富感染力的演唱类型，容易引发在场者情感共鸣。某种意义上，这些音调在区域范围内具有相对固化为用的样态，可视为区域性的礼乐为用。四位礼生中，有两位的颂赞代表老者直系亲属，是儿孙辈在颂赞父亲和爷爷，一位代表外戚，是外甥在颂赞姑父，尚有远亲与朋友吊孝的视角，彰显仪礼隆重的多层次、丰富性为用。

首先演唱的礼生以近亲口吻，所用曲调为十多年前流行的电视剧《杜十娘》主题曲《长相依》，原曲表达缠绵哀怨，而这里所用曲调尽显委婉平和，显现家族成员的关爱以及对逝者的敬重。将其置于前面当显家族成员对近亲的礼敬之意。

一切突然难遵循，姑父姑母都看病，怀念过去再看如今，

4 唢呐

不由得泪淋淋。

7

劳动做工很辛勤，

10

为人处事有水平，老实做人你常叮咛，以后来了提不成。

13 唢呐

煤矿工作几十从，

16

刻苦钻研很精通，方圆百里好名声，以后来了提不成。

19 唢呐

22

去年姑父你把病得，跑到医院看你去(咯)，

25 唢呐

问寒问暖问亲切，不知新病情有反复。

28

说声姑父来干事业，姑母相陪在枕边，

32 唢呐

过去的事情 复 面 前，不由两眼泪 连 连。

35

姑 父 姑 母 的 负 担 重，坚 强 不 屈 是 本 性，

38 唢呐

自 力 更 生 苦 不 怕，好人好报当 心 上。

41

44

一 切 天 下 事 不 安， 艰 难 曲 折 算 不 完， 人 鬼 有 知 不 平 凡，

47 唢呐

后 继 有 人 再 登 攀。

50

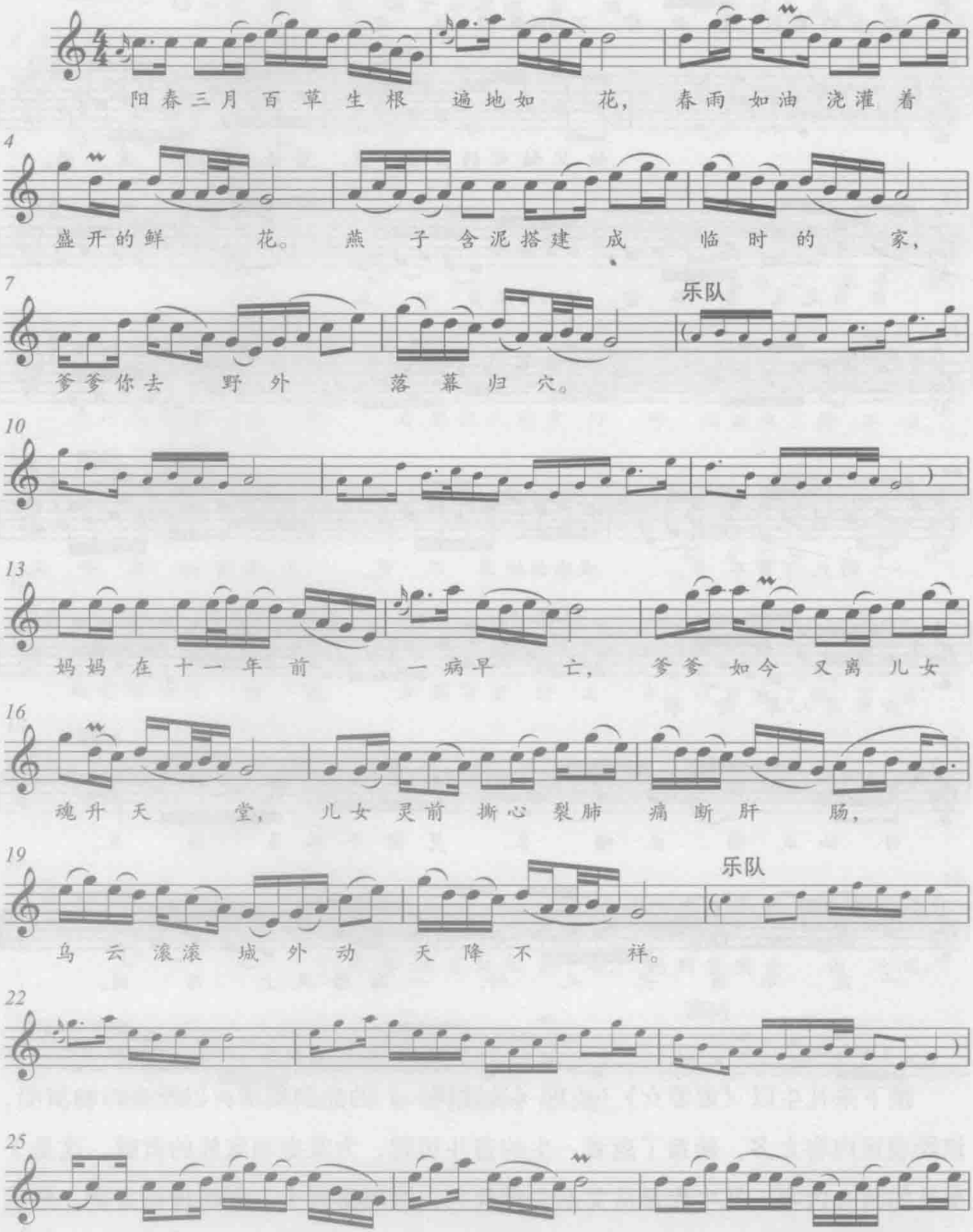
修 仙 成 佛 礼 幡 长， 灵 前 子 弟 来 送 丧，

52

一 盅 水 酒 优 天 行， 一 路 顺 风 上 天 庭。

接下来礼生以《孟姜女》（或称《长城调》）的曲调填撰，以至亲口吻演唱，该段表述内容太多，涵盖了逝者一生的奋斗历程，为家庭和家族的贡献，这是午奠礼的核心内容。礼生先是从父亲去世起兴，进而讲到十一年前母亲去世，然后以倒叙的手法讲述老人八十七年的历程。我们在这里择取其中的片段：

谱例


阳春三月百草生根 遍地如 花， 春雨如油浇灌着
盛开的鲜 花。 燕 子 含泥搭建 成 临 时 的 家，
乐队
爹爹你去 野 外 落 幕 归 穴。
妈妈在十一年前 一病早 亡， 爹爹如今 又离儿女
魂升天 堂， 儿女灵前 撕心 裂肺 痛 断 肝 肠，
乐队
乌 云 滚滚 城 外 动 天 降 不 祥。
八 十七年 既 漫 长 缘 分短 暂， 经历了 世 界 上

28
多少苦　　难。爹爹爹爹儿女在　　把你呼　　唤，　(哭)

31　　乐队
了不下你的儿和女　阴魂不　　散。

34

37
父子之间割不断　　天长地　　久，了下你的儿和女你

40
说走就　　走。当看妈妈在那边向　你　　招　　手，(哭)

43　　乐队
临走前的送行酒　你喝上一　　口。

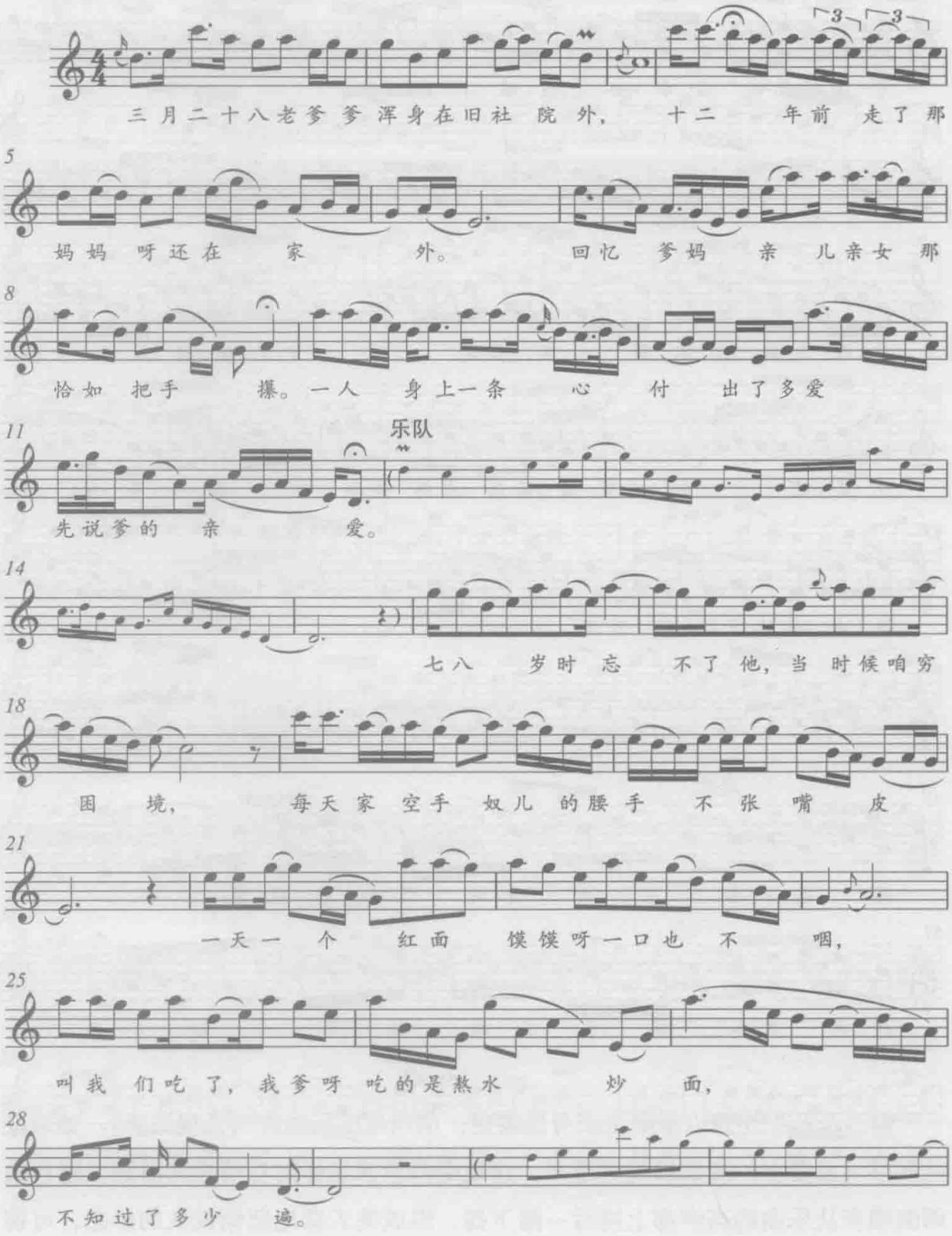
46

49
再　也不尝　儿　女　你的　瓜　　果蔬菜，

51
再也　不和　孩　子　们的　苦　诉　一　会　儿，

第三个礼生还是以家庭至亲身份表达，用当地流行曲牌《光棍哭妻》。如果说前面以《孟姜女》音调属娓娓道来，这里则将至亲缅怀的心情推向高潮。这首曲调演唱者从乐曲的高声部上挑后一路下探，形成哭天悲地悲恸极致的样态，可谓

午奠仪式的“高潮”。这首区域音调名称与左权开花调中《光棍哭妻》相同，但从旋律上看显然不是同一首。



32

36

40

44

结 婚以后 牵挂 奴 儿 接 挣了

48

钱， 我爹 在窑 上一天 一下发三个 饼 子，

52

惜惶 我爹 勒紧 裤带个 舍不 得 吃，

55

半 月十来天积攒 上几个到白家庄 贴补给 提起

58

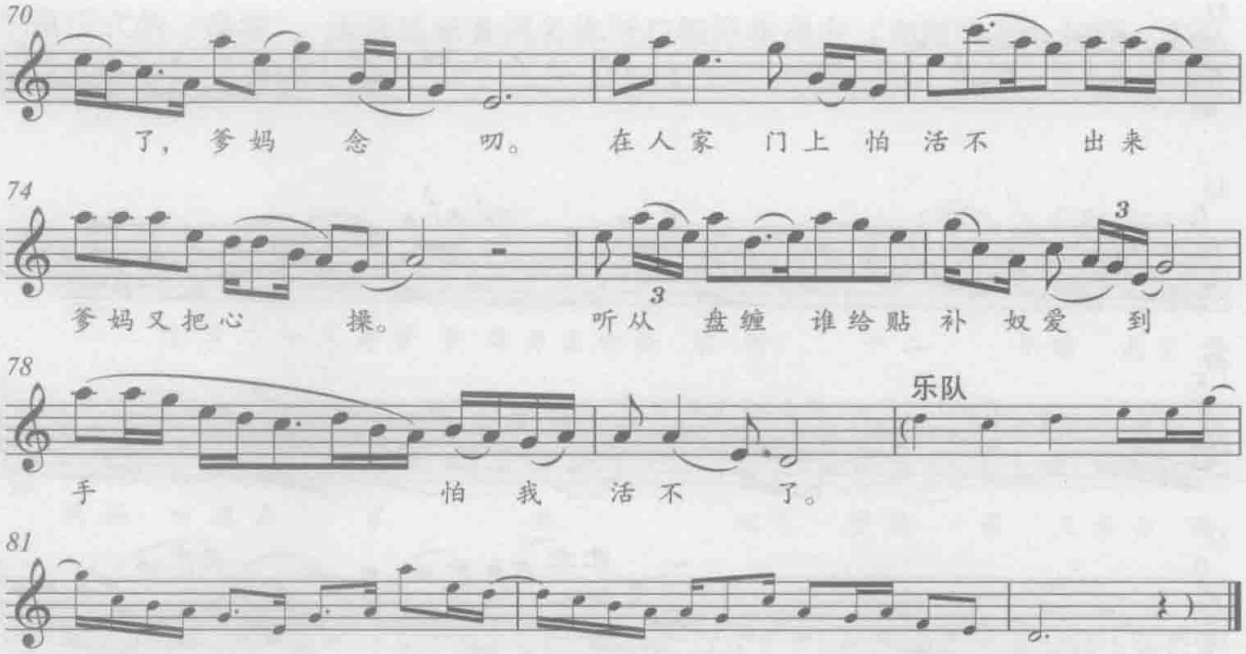
乐队

我爹就想 哭。

62

66

穷家 没业 戏们 多 条件 不 好， 时时 刻刻怕活不



为了能使参加祭奠的亲属与家族成员相对清晰地把握每一句唱词内容，以跟随演唱者在颂赞之词中去回顾、缅怀，礼生演唱时乐队并不跟奏，四句成一段，表达相对完整的一层意思，每至乐段结束，乐队跟进，将熟悉的旋律再次完整演奏，这既是间奏，又让礼生得以喘息，更让在场者回味。

区域民间音调的“礼俗并用”问题

明确了当地平民之颂的曲调来源，一个很有意思的问题展现在面前，这些本是区域范围内的流行曲调，既涉及流行全国的民歌小调，亦有电视剧插曲和区域性音调，这些音调何以被纳入礼俗仪式颂赞为用？这些功用的差异是否会导致曲调性质改变？

乐本无礼与俗之分，就是人类表达丰富情感的音声形态，乐形成礼与俗之关键在于人类社会依功能性为用对其定位。当人类社会有了礼的观念，乐与礼制/礼俗仪式相须且固化为用，如此将乐分成两脉，用于礼制/礼俗仪式且固化者当为礼乐，非仪式为用则是俗乐。中国传统社会有一个从礼俗（约定成俗）到礼制规定性的过程，这便是国家意义上周公制礼作乐。一旦这乐与礼制/礼俗仪式相须为用并成为国家制度，乐便有了明确的类分意义①，也成为礼乐与俗乐各自为用的逻辑起点。我们认为礼乐之来源有“拿来主义”为用和专创为用两种形式②。从拿来主义意义上

① 参见项阳：《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期。
② 参见项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应》，《音乐研究》2013年第4期。

来讲，原本无明确归属，拿来这样为用便明确了此时的“身份”，有标签意义，这种从社会上拿来主义为用是礼乐重要的来源。既然在社会发展过程中即便国家意义上这种方式也长期存在，诸如《朝天子》一曲原本是为《朝天紫》①。我们对在民间社会中较为广泛流行的一些曲调用于礼俗仪式（此时的礼俗重在传统国家礼制的俗化）便可释然，本来礼乐来源就有此类方式，关键是在何种形态下为用。在这种意义上，当下乡间社会中一些音调礼俗兼用其实是三千年间一直存在的“传统”。还应明确的是，与礼生颂赞相须为用的乐队组合恰恰是汉魏以降一直礼乐为用的鼓吹乐形态，这是当下民间礼俗从传统国家礼制接衍为用的主要乐队组合形式。

在《临县民俗文化》②一书附录中有秧歌曲调选录，按当地流行区域分类，诸如“西首调”“小川调”“上川调”“招贤调”“三交调”“老调”等。另有当地礼俗仪式唢呐常用曲牌，诸如《得胜回营》《柳青娘》等，书中选登代表性部分曲目。刘晓弘先生编著《临县大唢呐》③一书，依传统婚礼类曲牌、传统丧葬类曲牌、传统秧歌类曲牌、套曲与通用类曲牌、传统打击乐类曲牌类分，当下活态存在传统曲牌超过半百。我们在考察中看到，一些社会上广为流传的创作曲目亦在民间积淀，这些成为当地民间礼俗用乐的基本保障。

民间礼俗与传统国家礼制有着极为密切的关联，在相当层面上这民间礼俗可视为国家礼制的接衍。民间礼俗是多种音声技艺为用的平台，在这平台上从仪式为用到非仪式为用中音声技艺形式各自为用。在区域范围内，当地流行的传统乐曲有多种用途，它们既可用于乡民日常生活的排遣，表达丰富的世俗情感，亦可由职业乐人、或称与乐有密切关联的专业人士（诸如礼生）拿来用于多种具有特定功能性（社会功能与实用功能）的场合，与仪式相须为用，如此展示这些区域音调多功能、亦是所谓“俗曲礼用”。怎样认知区域音调的多功能意义是一个十分复杂、却又非常值得辨析的问题，至于这些小调的源流脉络，究竟是当地乡民的创制，还是由外来引入之后在当地生根，应该是音乐学者深入辨析的问题。

---

① 参见王骥德《曲律》序：“《朝天紫》——本牡丹名，见陆游《牡丹谱》——今讹为《朝天子》类。”《中国古典戏曲论著集成》（四），北京：中国戏剧出版社，1959年，第59页。

② 政协临县委员会编，郭丕汉、姜玉生主编：《临县民俗文化》，太原：山西人民出版社，2013年。

③ 刘晓弘：《临县大唢呐》，太原：北岳文艺出版社，2013年。

颂：礼生与乐的紧密结合

我们认知临县礼生行奠所用为颂，就在于它符合颂这种体裁形式周代初起阶段乃至后世一直延续的、从形式到内容所具有的基本特征，这是作为礼乐有机构成的一种体裁样式与仪式相须、用于对天地自然和尊者的颂赞。从相关文献看，颂在两周国家礼制仪式为用专业承载者应为两种人，一是祝①，二是大师所辖之乐师与乐工②。祝在仪式中主持迎神、敬神和送神等程序，祭祀仪式多由祝为主导。对乐的承载应是乐师，毕竟这不是一个人的担当。乐师中有专事歌唱的团队，否则难以体现所谓“歌诗三百”的意义。《乐府诗集》明确有歌工群体存在③。后世延续这个传统，《明集礼》等国家礼书有乐生与舞生类分，演唱者应归于乐生中的歌者。在临县，民间礼俗仪式演唱者由礼生担当，这是将祝与歌工、乐生的相关职能集于一身，彰显民间礼俗接衍国家礼制之差异性。既然为民间礼俗服务，正是这种民间特色，使得历史上国家礼制为用的高端有文化下移、重新组合意义，从整体上讲来在保持了早期颂的特征基础上有所发展融合。我们当然不可能听到古人的演奏和演唱，但我们至少可从当下民间礼俗仪式礼生的演唱去感知颂具有怎样的情感意义又是如何表达。

礼生在演唱过程中极具情感色彩。无论选用曲调自身起伏，还是演唱中礼生情感投入，都深深感染着仪式参与者与围观者，毕竟这不同于语言的念诵，而是通过仪式情境中乐为之渲染的意义，更何况还有乐队与之相辅相成（乐队演奏很好地把握着演唱的情绪）。当地百姓由于经常参与该类仪式对礼生选用曲调多已耳熟能详，某种意义上有固化为用的意义。虽然初历临县丧礼仪式，这些音调经过礼生的演绎，还是让我们感受到了情感的力量与心灵的震撼。在午奠仪式中，每

---

① “大祝掌六祷之辞，以事鬼神示，祈福祥，求永贞。一曰顺祝，二曰年祝，三曰吉祝，四曰化祝，五曰瑞祝，六曰策祝。掌六祈以同鬼神示，一曰类，二曰造，三曰禜，四曰禁，五曰攻，六曰说。作六辞以通上下亲疏远近，一曰祠，二曰命，三曰诰，四曰会，五曰祷，六曰诔。辨六号，一曰神号，二曰鬼号，三曰示号，四曰牲号，五曰齍号，六曰币号。辨九祭，一曰命祭，二曰衍祭，三曰炮祭，四曰周祭，五曰振祭，六曰擩祭，七曰绝祭，八曰缭祭，九曰共祭。辨九拜，一曰稽首，二曰顿首，三曰空首，四曰振动，五曰吉拜，六曰凶拜，七曰奇拜，八曰褒拜，九日肃拜，以享右、祭祀。凡大禋祀、肆享、祭示，则执明火、水而号祝。隋衅，逆牲，逆尸，令钟鼓；右，亦如之。来瞽令皋舞；相尸礼。既祭，令彻。大丧始崩，以肆鬯渳尸，相饭，赞敛。彻奠，言甸人读祷，付练祥。掌国事，国有大故、天灾，弥祀社稷，祷祠。大师，宜于社，造于祖。设军社，类上帝。国将有事于四望，及军归献于社，则前祝。大会同，造于庙，宜于社。遇大山川，则用事焉；反行，舍奠。建邦国，先告后土，用牲币。禁督逆祀命者，颁祭号于邦国都鄙。”《周礼注疏·春官宗伯第三》，文渊阁《四库全书》本。

② “大师……教六诗，曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂。”《周礼注疏》卷二三，文渊阁《四库全书》本。

③ 《乐府诗集·郊庙歌辞六·唐祀九宫贵神乐章》：“歌工既奏，神位既秩。”

个礼生选择一种音调（他所掌握的音调当然不止这一首），根据原曲既有的词格将涉及老人生平的内容加以填撰，每每唱到老先生创业艰辛、为家族殚精竭虑，这哭腔成为其标志性技巧，也正是这种演唱风格，让家族成员在崇敬和追忆中受到精神上的洗礼。诸位礼生对颂有整体设计，由四人分段演唱，无论在追忆中运用平和的《孟姜女》音调娓娓道来，唱到其功德选用当地人都认同的《绣金匾》音调，还是在激动与高潮处选用《光棍哭妻》带有哀号的音调，用调式的变化，旋律的起伏，在高潮处哭天悲地的情感表达，又怎能不让在场者动容！也许这颂有多种类型，在一些高端的仪式场合，特别是因对象的不同，诸如歌颂自然、尊崇领袖等可能更会体现敬畏与崇高，赞美与颂扬，而在这里由于行奠仪式面对的是原本朝夕相处刚刚离去的至亲，因此这颂中有缅，颂中有赞，颂中有哀，颂中有悲，所用音声技巧以及情感之表达就不会是那种纯粹颂扬与赞美的意味，但无论如何，这种形式和内容与颂这种体裁在仪式中为用具有相当程度的一致性，也具有颂的基本特征，至少我们可以说这是作为丧礼之颂的样态，具情感最为丰富的典型性意义。我们注意到每位礼生唱完自己所承载的部分之后，都将手中记录填撰颂词的纸张放入灵柩前的火盆之中，这颂词在付之一炬的同时也化作袅袅青烟随风而去，据称这是仪式的有机构成——上达天听。

礼生须具备以下素质方被当地民众认同：要精熟与历史大传统相接、当下是为民间礼俗不同类型的诸种仪式仪轨；要有相当程度的文字能力和文学素养，把握填撰歌词的韵脚，短时间内能将逝者一生值得称道之处挖掘出来并凝练表达。由于长期从事这种职业，礼生对词格套路和所用曲调有基本把握，如此将逝者事迹依相对固定格式进行编排。此地担当礼生职业者必须具备好歌喉，掌握一定的演唱方法与演唱技巧，还要有一定的表演才能。礼生是在民间礼俗仪式中以主持仪式和演唱颂赞为饭碗，看他们一个月要有二十多天在外上事，天天应对多种礼俗仪式场面，绝非舞台上唱一两首歌结束的样子，定然是掌握了一定方法以支撑这偌长的仪式演唱，否则便失去作为礼生的“本钱”。在丧礼唱颂过程中，每到动情处，礼生更是以哽咽声、哭腔等系列技巧以煽情。当这个大家庭、甚至家族中诸多孝子贤孙、孝妇等一干人等跪拜在老人灵前，各地赶来的亲朋好友、以及具有“评价系统”的围观乡民在场能够从这仪式性的颂赞之中既回顾老人的一生，

亦是孝文化的传承，人伦道德尽在其中，在场人群既受教益，也是对主导祭祀仪式礼生能力和能量的检验。换一个角度看，礼生每一场执事有“自我宣传”的意味，在场人们感知与了解主礼生的“能力”并作出评判，如此方有不同礼俗需求的事主不断请其上事，口碑成就职业“钱景”。相关人士告知这一场丧礼事业礼生的收入不菲，某种意义上是一种得到民众认同并赢得尊重的体面职业。当然，这种角色并非谁都能够胜任，还在于其综合能力。

如同我们前面所辨析的，初始阶段的颂是高端仪式行为，用于对部落、氏族、方国祭祀场合对天地、山川、四望、先妣与先考的赞颂，这是敬畏与崇拜自然，缅怀祖先群体性、仪式性的精神诉求。郑樵在《通志》中所谓“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”，是讲礼制仪式与仪式用乐之关系。颂为礼制仪式中乐的一种类型，虽然其后发展中这颂可从文体上单立，颂歌也可以有非仪式场合的表现，但颂的原生意义是属于仪式中的礼乐体裁，这是我们在山西临县所见符合这些特征的仪式用乐时有“发现新大陆”的兴奋所在。

如果临县礼生只懂得民间礼俗的诸种程序，这并不能引发我们更多的关注，毕竟结合王朝典章制度在二十余载经常性的实地考察中，我们对礼制/礼俗仪式程序有基本把握。当下多地礼生在熟谙礼俗仪式程序的基础上以“说”为主导，而在临县礼俗仪式中礼生的承载却颠覆了当下多地礼俗仪式给予我们的整体印象。行奠仪式礼生的承载从体裁乃至形式上符合颂这种形态的整体特征，且在民间活态传承，这是真正的非物质文化遗产，是传统的活态样貌，值得学界从多视角刻意关注，为“礼失求诸野”的绝佳例证。这既是文学体裁、更是音乐体裁延续数千载的活态存在。

临县，是中国艺术研究院戏曲研究所刘文峰研究员的家乡，此次刘先生与我们同行，他回忆起自己祖父葬礼情形。他记得在丧礼的前一晚，礼生们来到家中，把亲属和邻居集中在灯前，了解每个人与老人的关系，让大家讲述老人生平和感人事迹、与邻里关系，然后依照相对固定的套路加以编词。既对老人有总的把握，也要从至亲（儿、女）以及远亲和朋友、邻里的角度对老人家有评价和颂赞[①]。他了解的礼生多为当地中小学教师改行，这些都是文化人，平时也有文艺

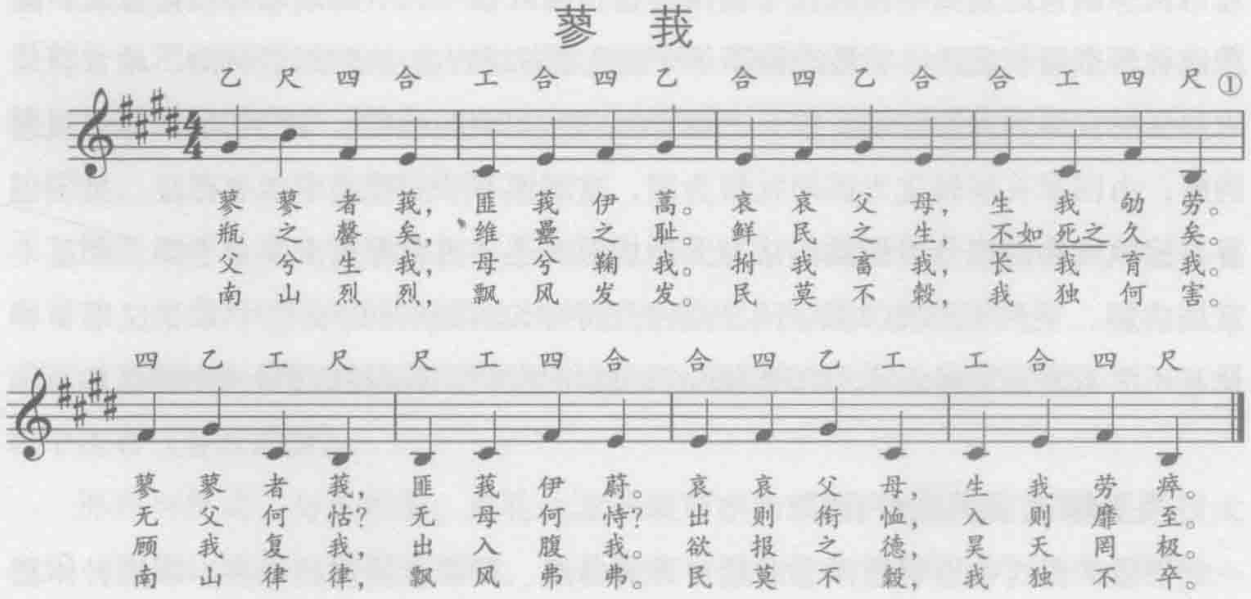
① 这一点我们在现场所见以及回来整理录像时有真切的感受。

爱好，类似当地秧歌队的伞头，总之能说会道还能唱，熟悉当地民俗风情以及民间音调，是有文艺天赋的一群。如果逝者在当地德高望重，这些礼生编写的颂词更有情感，配上当地老百姓熟悉的音调加以颂赞，是百姓们用自己的方式纪念的意义。他说起祖父在当地即是这样的人，下葬那天，村中家家户户都摆出香案，或在路口、或在家门口烧裱为爷爷送行。两班响工（吹鼓手，每班八人）和四位礼生都格外卖力。刘先生沉浸在深深的思念和回忆之中。他还讲到，在临县，不仅葬礼仪式中礼生要唱，在婚礼仪式中礼生也要唱，庙会祭祀礼生所采用的也是这种形式。在庙会上，仪式主要在庙上进行，一套仪式完成之后，与庙相对的戏台才能开戏，这在当地是固定模式，如此使我有全面考察临县诸种礼俗的冲动并有待实施。

颂歌与挽歌之关系

有一点值得辨析，这就是在《诗经·小雅》中有一首被后人称之为“千古孝思绝作”（《诗经原始》卷十一）的《蓼莪》，抒发父母亡故后的孤单，以及有心报孝却不能终养父母的遗憾。如果从颂的视角看，这首小雅似有些不符，是在思念基础上重在表述不能奉养的愧疚，因此还不能属于颂的范畴。

谱例



① 转引自景蔚岗《中国传统笙管乐的乐律学研究》（项目结题报审鉴定稿），2014年12月20日打印本第7页。文中称“山西五台县渠子明手抄的八大套字谱抄本末尾，附抄《诗经·蓼莪》章曲字谱”。这首作品在当下其实还有多种演唱的版本，许多是历史上的创作口口相传到当下。景兄也是山西吕梁人，且与临县刘晓弘有着深厚的友谊。

由于这首作品提到了周幽王，因此有观点认为产生的年代可到西周时期。该首作品直到当下在许多地方依然丧礼为用。某种意义上可视为周代产生挽歌的先声。所谓挽歌即为“丧家之歌”。及至南北朝时期，挽歌成为国家制度规定下的形式，《宋书·刘道规传》载：“及长沙太妃檀氏、临川太妃曹氏后薨，祭皆给鸾辂九旒，黄屋左纛，辒辌车，挽歌一部，前后部羽葆、鼓吹，虎贲班剑百人。”① 将挽歌作为专门的类型在葬礼上为用，文献记载也是相当丰富。由是，诸如临县祭文是否应属挽歌类型呢？

虽然挽歌产生也比较早，但历史上却颇具争议，魏晋南北朝时期的士大夫并非仅将其用于葬礼，而是恣意为之，以致常遭诟病。其后文献中也少见这样的歌种或歌部。问题在于，许多音声技艺形态的产生与发展多与礼俗或称实用功能性相关，挽歌本应是丧歌，有专门场合，若使用场合过于混乱，将挽歌用于日常，这便失去其“严肃性”，更缺失了仪式性，招致诟病也很自然。换言之，相关题材在礼俗中为用应该具有合礼性。

反观颂者，从源头上在高端祭祀中为用，与仪式相须且具制度规定性，成为中国传统文化的基因构成。颂在祭祀仪式中所服务的对象，所谓天神地祇人鬼，天地君师之祭是其应用范围，既有颂赞弘扬又有崇敬缅怀，彰显仪式情感的丰富性，且一以贯之地在中国礼制中为用。在传统社会中具有高端和等级化意义，随着这种形态的承载群体乐籍的解体（特别是在各级官府中承载的群体），地方官府中曾经的官属乐人们转而服务于一般民众，便从等级化转为“平民化”，等级观念消解，由国家礼制转化为民间礼俗为用，这颂便有乡间社会中活态存在。虽说也有与挽歌契合的成分，但我们认为无论从形式还是内容都更多契合于颂，彰显丰富性内涵，更何况如刘文峰先生所亲历这种形态在临县的礼俗中并非仅用于葬礼，还用于婚礼和庙会等，这种功能性的使用更多符合颂在历史上的样貌。

当下颂之多类型存在

依颂在仪式中以唱的样态表达对天地自然、对尊者颂赞而存在，颂这种体裁从传统礼俗仪式性视角把握当下至少有以下几种。一是临县类型，形式上几乎是

① ［梁］《宋书》卷五一，中华书局，1974年，第1463页。

传统的原生样态；二是我们在内蒙古一些区域所见到的类型；再有就是反映在宗教与民间信仰仪式类型中的存在。

20世纪90年代初期，我随乔建中先生等在内蒙古伊金霍洛旗成吉思汗陵前看到民歌手持哈达虔诚的演唱，当地学者告知多是歌颂成吉思汗功德的曲目，回想起来这应是颂的形态。2013年我在内蒙古巴彦淖尔的乌拉特前旗听到了《三福歌》的演唱，同样是没有伴奏的清唱形式，这些演唱与祭祀仪式相结合，重在颂赞天地自然的赐予，颇具敬畏之意，有说这是内蒙古的“古如歌”形态。据称纯正的“古如歌”在杭锦旗，承载者祖上可能是专门服务于王陵祭祀的群体，其曲目有《圣主骏马》《绵羊白的房子》《班禅庙》等数十首。对古如歌的现象我有所思考，从功能性意义上应与《诗经》时代的颂有着密切关联①。

说这种形态在宗教与民间信仰中存在是基于多地与佛教、道教乃至伊斯兰教中有颂赞意义的仪式性演唱。就宝卷讲来，学界认为源自唐代佛教寺院中的俗讲，以通俗的形式将佛经与世俗音调相结合的表达，首先是对佛祖事迹颂赞。在发展过程中，不仅是佛教、道教，更多民间宗教也采用这种形态，成为在相对固定时段、诸如在宗教节日以及初一、十五颂赞的样态。宝卷要宣，宣卷即为唱诵。我们关注唱诵内容，但亦应把握其仪式性诉求。我们在多地所见诸如《天仙圣母源留泰山宝卷》《后土宝卷》《药王宝卷》等，其创制形式有相对固定词格以及部分采用创制之时社会上主流为用、经千锤百炼的曲牌，各地所用曲牌有相通性，显现成熟的样态。信众们在固定的时间聚在一起，将宝卷的内容向神灵倾诉的同时，也是对自己心灵的洗礼。

伊斯兰教礼拜中领经者与参与礼拜者在仪式中共同颂赞，这其中的内涵具有丰富性，向崇拜和敬奉的神灵献上颂赞是信众义不容辞的责任和义务。诸如苏菲派在清真寺中礼拜仪式是要以唱的形式进行。颂赞的使用具有普遍性意义，基督教中也有《普天颂赞》。

那些与仪式、与乐相须，由礼生念诵颂词亦为颂的一种形式，毕竟是与仪式和乐（器乐化形态）相须的类型。这是民间礼俗中的行为，在当下政府主持的一些典礼仪式上，诸如黄帝、炎帝、伏羲等的公祭仪式，地方最高行政首长以尊者

① 项阳：《民歌认知与思考三题》，《草原文艺论坛》2014年第1期。

的身份致祭，这祭文也具颂词意味。颂词为一种文学体裁样式。虽出自仪式场合，却也可以脱离仪式场合而存在。在非仪式场合，以“颂”对大自然以颂扬与赞美，对美好生活唱颂歌成为人们精神生活的多样性表达。

清代毛奇龄有云：

> 古祭祀皆有歌乐。《虞书》以搏拊笙鏞飨祭，使祖考来格。商周有颂诗、颂乐，列代有庙乐。《礼运》“凡祭，列其琴瑟管籥钟磬”是也。故诸祭惟日祭、月祭不用乐，若时祭、岁祭、大祭则皆用之。《郊特牲》谓飨禘有乐，而食尝无乐，此是妄言。观《祭统》“内祭则大尝、禘，升歌《清庙》，下管《象》”，是秋尝有乐也。但今世士大夫家不畜乐工，不贮乐器，而乡俗师巫、婆娑乐神则又非正祭所宜用，惟歌师以歌曲、鼓吹能作迎送神曲者，最与古合。否则以乐人宴侑者当之，虽不能自制乐章，别设宫调，然只近代通行金元曲名，在明世太常庙乐皆袭其声，如所称《朝天子》《殿前欢》类，今皆可用。此正准今酌古而两无碍者。孟子曰：“今之乐犹古之乐也。”①

毛氏在此对古代祭祀有歌乐的状况进行了梳理，其中涵盖了商周之颂诗、颂乐以及列代庙乐，并与民间之承继相联系，说明这是中华一以贯之的“传统”，虽然乐有所不同，但这种祭祀仪式中用乐、甚至以颂为歌的理念却一直延续，这更加使我们对当下民间还存在样态的把握和认知平添了几分信心。本文将山西临县丧礼行奠仪式中由礼生和乐队共同承载、对逝者缅怀与颂赞的礼乐形态与两周以来与礼制仪式相须以演唱为特征的颂进行关联性梳理与辨析，意在把握传统文化积淀之活态意义，由此认知传统的积淀、发展过程中的变异。临县礼俗仪式中的颂赞不仅在形式上与《诗经》之颂具有相通、一致性，更重要的是我们应从当下仪式性为用的活态存在把握其深层文化内涵。我们此次只考察了丧礼午奠仪式，对临县多种礼俗仪式中礼生的作为还有待更多考察方可全面。应该说，在礼俗活态中把握传统的确大有可为。

---

① ［清］毛奇龄：《辨定祭礼通俗谱》卷三，文渊阁《四库全书》本。

附言：临县刘晓弘先生盛情相邀，提供考察机会；中国艺术研究院戏曲研究所刘文峰先生热情相助，并与同为山西人、我的研究生赵楠同学甄辨方言，方使赵楠的记录歌词与乐谱顺利进行。在此一并致谢！

2014年6月初稿，2015年初春再修，初夏修定

（原载于《中国音乐学》2015年第3期）

下 编

“兴于诗、立于礼、成于乐”辨析

——兼议“民可使，由之；不可使，知之”

“子曰：兴于诗，立于礼，成于乐。子曰：民可使，由之；不可使，知之。”（《论语·泰伯》）孔夫子这几句经典话语，数千年来论者见仁见智，矛盾之处在于人们将该话语分割开来，脱离周代社会崇尚的礼乐制度整体，将诗、礼、乐仅以三个独立事项加以认知，且不将后面话语与前面综合把握。在下以为，将两句话整体认知，可能更接近孔子本意。两个“子曰”是讲同一事项不同层面，即对礼乐整体认知以及社会下层人群——所谓“民”认同礼乐教育体制的态度。前面讲进入社会上层人群须实施礼乐教育并对礼乐形态有整体把握，诗、礼、乐融为一体是礼乐教育和礼乐形态的整体特征，学子们全面学习并参与仪式体验以为进入上层社会之阶梯；后面孔子讲对平民百姓想以此步入上层社会者可由他去做，不想以此进入上层社会安心平民生活者亦应对国家礼乐教育制度和礼乐形态有一般性了解，如此构成社会和谐样态。前面讲礼乐教育的整体意义，后面讲社会下层人士通过制度进阶或应有的把握。反映了孔子对周之礼乐教育制度尊崇并整体把握的前提下其“有教无类”的思想，彰显当时社会背景下孔子思想的进步意义。

制度下礼制仪式用乐王室与诸侯国的相通性

把握孔子礼乐观念，首先要明确乐之时空特性，不如此很难理解孔子礼乐教育的基本理念。既往学界不能很好地对这段话语全面解读，在于忽略乐稍纵即逝的时空特性以及乐的本体意义，难以自圆其说。对于这段话语一定要回到历史语境中把握，若以后世有了乐谱、舞谱甚至有了“现代传媒”之时的情状来理解两周礼乐，很难把握问题的实质。

在音乐时空特性认知的基础上，我们还应把握周王室与诸侯国之间在礼乐制

度方面的相通一致性内涵，这是既往学界所忽略的。理解这一点，我们方能认知周之国家制度在宗周属国间得以全方位实施。既然礼乐制度和他种制度都是必须实施者，而且礼乐教育制度是世人进入“士”以上身份必不可少的手段，特别是礼乐教育制度的实施非仅是针对贵族子弟，也是庶民之子弟通过努力进阶的途径（要考量“国子”身份，不仅是指王公贵胄子弟，有如后世通过科考进身的意义），这应是有整体架构者。

我们应该考量在王室和诸侯国都实施怎样的礼乐，这是当下学术界一直“忽视”的问题。学界笼统地讲礼乐，却鲜有辨析礼乐的多类型、多层级和多风格意义。礼乐是一个庞大的体系，不能狭隘地理解只在国之大事中用乐方为礼乐。我们可通过《礼记·乐记》去辨析礼乐形而上内涵，然而，《周礼》与《仪礼》中所载这乐显然不是单一样态。将这两种著述中的礼乐形态结合多种文献整体认知，方能真正理解礼乐意义。与礼制/礼俗仪式相须固化为用的乐均为礼乐，礼乐具多类型、多层级、多风格的内涵。从这一点考量，《周礼》中大司乐所辖诸种用乐主要为礼乐范畴，其间既有“国之大事”为用的“六乐”，也有“国之小事”中的用乐，还有用于不同层级仪仗为用（类似后世卤簿乐）的“九夏”，以及为不同层级宫室礼仪设计的“房中之乐”、为宴飨仪式场合为用的“乡乐”等。这些都应为礼乐范畴，归于不同礼制仪式类型为用，这是礼乐整体意义。需要明确的是，这是礼乐意义而非均为雅乐意义。周代雅乐应是最高层级——国之大事中为用的“六乐”，至于他种礼仪用乐虽为礼乐却不是雅乐。如果认同我们的礼乐定义，那么，在《仪礼》中之“乡射礼”、“大射仪”、“燕礼”、“乡饮酒”为用的乐当为礼乐却不属雅乐者。换言之，周之礼乐是一个逐步完善的庞大体系，既为礼乐一定要与仪式相须为用，《礼记·乐记》所论是礼乐整体意义，而不仅仅是“六乐”之雅乐意义。《礼记·乐记》有云：“是故，乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣，附亲万民也。是先王立乐之方也。”这显现礼乐仪式类型和为用场合的多样性内涵，多种仪式场合显然不会都动用六乐。作为国家最高礼制仪式的六乐，是在特定时间、特定地点、特定承祀对象的仪式为用，场面宏大，歌舞乐三

位一体，需要整体调度，具有神圣性，这样的仪式场面不会天天时时进行，更不会所有礼制仪式场合都用。因此，应把握礼乐的不同层级——在周代，所谓最高层级国之大事为用是雅乐，不能将所有礼仪用乐都视为雅乐就是这个道理。

接下来要探讨的是王室礼仪用乐与诸侯国礼仪用乐的关系。既然周是中国历史上第一个疆域广阔、诸侯国众多的国家体制，在宗周属国中必行周制，当然涵盖礼乐制度。由于礼乐既有核心为用又具多类型性、体系化的意义，在其时这乐需口传心授而承之，作为制度下的礼乐何种方式能使诸侯国依制为用值得考量。无论王室还是诸侯国都以礼乐制度培养下一代（这礼乐制度可视为周代“科举制度”，“国子”们通过这种制度化的训练进入上层社会），所谓涵盖礼乐之六艺取士的意义。如此则诸侯国必设“有司”加以实施，这其中包括训练多层次、多类型礼乐为用以及培养国子认知与体味礼乐。文献中诸侯国“有司”一词时常出现，依在下看来，这有司所辖范围很广，所谓礼乐刑政之职能和功能必不可少。必须明确这礼乐制度为体系化，且分置于岁时各个特定对象为用，乐由于其独特性意义只能由人群活态承载，别无他途。在周代，国之大事中的仪式乐舞——六乐是由周公将其时社会上业已存在的所谓“圣贤之部族”祭祀性乐舞拿来为用，这当然各不相同，在这种意义上，大司乐之执掌必将这些乐舞先全盘接受，然后全面传承，使这些乐舞能够不断延续且在对应性仪式上为用。国家不仅在国之大事中有仪式性用乐，而且在多种场合都有仪式性诉求，这是礼乐的整体性意义。当这些成为体系之时，为用与传承的问题得以展现，王室与诸侯国上下相通与共存，如此方能保证礼乐的全面性意义。既然周代是国家意义上礼乐制度的源头，制度具有上下相通性，仪式用乐不可或阙，则必定具有一致性，如此我们的讨论方有“意义”。

如何看待周代礼乐记录的“缺失”

有一个问题不可避免地摆在面前，两周对礼乐制度的记录从整体和发展演化的意义上并不完备，这对探讨两周礼乐制度带来极大难度。首先，记录礼乐相对完备的《周礼》和《仪礼》，学界多认定是东周晚期之作，与礼器和彝器铭文记录的礼制形态有相当差异，可见周代礼制仪式有一个逐渐完备的过程，周公只是制定了一个大致框架，将最高礼制仪式用乐定位，而他种礼制仪式及其用乐则在不

断发展中充实与增删。但有一点，周公制定的六乐在西周时期也没有完整的仪式记录，对于他种礼制仪式及其用乐实施过程更是语焉不详，但不可否认这一切都存在，否则东周时期不会有诸子百家集中论乐。这些遍布诸侯国的诸子，如若不能在其所居之地看到或参与到种种用乐的礼制仪式中，也不可能对礼乐有如此感受，这就是诸子论乐有“形而上”的意义所在，即从形而下的礼乐仪式和礼乐形态中有所感悟而发声。问题在于，相关文献不见周王室六乐用于仪式的过程，而诸侯国依制亦应拥有整体礼制仪式用乐，却只看到《韶》与《武》为用的记录，至于仪式与乐相对完整记录只有《武》。这是一个奇怪的现象：既然周王室以及所辖诸侯国都对礼制仪式如此重视，却为何没有相对完整的仪式记录？进一步讲，这礼仪及其用乐完全依制而行，而乐在其时须活态承载，绝非一人担当，必是群体协调一致的行为。我们提出大司乐承载礼乐以何种方式下达诸侯国的疑问，这种以“礼乐立国”的制度在其时的记载中竟然有如此缺失的确令人扼腕！

除了以上礼乐形态，还有风、雅、颂之分的《诗》以何种性质入乐值得考量。在下以为这《诗》具备礼乐和俗乐两种功能。乐之属性区分的标志在于是否与仪式相须固化为用，用于仪式且固化者即为礼乐，非仪式为用且具场合随意性即为俗乐。周《诗》既有礼又有俗的意义，且均可歌、可舞、可弦、可诵，《诗》只是以文字将“乐语”部分加以记录而已。“风”之礼用主指二南，《周礼》专称其为“乡乐”，与礼仪相须固化。“小雅”之部分曲目亦有专称，即“房中之乐”，侧重宫室为用。至于“大雅”多为礼乐存在。“颂”礼乐为用无疑。需明确，《鲁颂》与《商颂》不应在王室为用，但王室有颂当无疑问。《诗》中大部分内容都应在王室大司乐治下管理承载（三颂中除《周颂》外是否大司乐承载有待考量）。这大司乐实际承载宫廷中礼与俗两种用乐职能，而非仅是承载礼乐的机构。或者说，大司乐主要职能是礼乐，而兼顾俗乐职能。这样认知是因为周王室除大司乐外并无其他用乐机构的记述。

大司乐所存《诗》中之“风”，多采自诸侯国，究竟是一次性，还是不断采集然后经规范以利传承；究竟只以文本形态采集，其后重新入乐，还是由采诗官和诸侯国相关人士共同遴选，选中后将诗之承载者一并带至王室归入大司乐管理教习，都值得考量。在下以为，这采诗之举有一个相当长的过程，非短期一次性完

成，国风之内容可明确显示。至于是以文本还是以活态引入，在下倾向于后者，毕竟其时没有乐谱。既然《诗》都可歌，以活态传承更为方便，进入王廷后再传承需要实施教育是另外一回事。再有，在春秋时期的鲁国，孔子将《诗》以文字形式记录，使之能够流传后世，但这些可诵、可歌、可舞、可弦的《诗》既然能在鲁国流传（首先在有司，继而面向宫廷与社会），必定能在其他诸侯国存在，这应是合理的解释。

就《诗》而言，应从乐的视角对其整体把握，特别是《诗》在相当比重上礼乐为用，与仪式相须，显然不会在仪式中仅念歌词。理解这一点，这《诗》应在王室之大司乐和诸侯国有司中活态存在，相当比例与礼制仪式相须为用，至于“风”之大部与小雅大部不入仪式为用，也是首先用于宫廷娱乐场合，继而在宫外传播。这样认知还是由于“兴于诗、立于礼、成于乐”的意义。

关于“兴于诗、立于礼、成于乐”

《周礼·保氏》云：“养国子以道，乃教之六艺：一曰五礼，二曰六乐，三曰五射，四曰五驭，五曰六书，六曰九数。”这是六艺之礼乐射御书数之由来。至于六艺之另一说是《诗》《书》《礼》《易》《乐》《春秋》，两者都被认为是周代国子学习以为成人的路径。在下以为前者更合乎周代国子学习的实际，原因是后面之论过于具象，是周代社会发展中积淀以成，西周时期并无这些成书，而前者更为“学科”类分，符合技艺的属性。

其时要进入士以上社会阶层，掌握六艺为必须。在孔子看来，一个人得以完整人格首先是诗礼乐的作用，所谓“兴于诗、立于礼、成于乐”。诗礼乐是周代礼乐教育的核心所在，通过多种仪式诉求及其用乐架构礼乐形态整体。人们可从某一层面发议论，研讨相关问题亦可分而述之，倘不能对礼乐制度整体认知，则显现缺失。将礼乐从周代教育制度的视角加以把握，会对学界认知不清的问题有相对合理的解释，为要者是对周王室之大司乐以及诸侯国之“有司”承载怎样职能有明确认知。

从三者关系论，通过不断进阶而形成整体，需分而治之进行学习。从最初学习乐语之诗，然后学习礼仪，最终由乐将乐语之诗与礼之仪式融为整体形态，学

子们在乐与仪式的融合中感知与体味六祭（所谓天、地、山川、四望、先妣、先考）情感的仪式性诉求，体验群体性和谐，达到无以复加的仪式效果。任何个体都无法独自承载这种礼乐形态群体性、仪式性的整体内涵。在部落方国时期，每个氏族都有自己的祭祀乐舞形态，人人都要参与其中，但周公将这六种乐舞集于王室由春官之大司乐统领，在为王室举行这六种“国之大事”之仪式服务外，这大司乐还要承担起多种礼仪用乐以及面向诸侯国有司传授整体礼乐技艺的职能，毕竟这是礼乐及其仪式的活体存在。大司乐面向国子实施礼乐教育亦不可或阙。如此说来，大司乐具有国家礼乐实施机构和教育机构的整体职能。问题在于，周公既然制定了礼乐制度，为礼制仪式需要，就要有相对普遍意义的实施，这当然体现在仪式为用与教育为用的意义，还要涉及其宗属国礼乐实施与教育问题。由于乐有着转瞬即逝的时空特性，加之礼乐特别是雅乐的群体性存在，囿于当时的社会条件，在其时这诗（乐语）和礼之仪式可用平面媒介记录，唯独这乐若没有相应机构组织相关乐人群体活态承载，则“成于乐”一项定难实施，这是宗周之诸侯国必设有司承载的意义。若不如此，孔子在鲁国难以把握礼乐整体，因应礼乐而发的诸种慨叹，诸如“尽善尽美”、“尽美矣未尽善矣”等则子虚乌有了。

“诗”在周代应有泛指和特指之分。所谓泛指，是指依照相应规范表明思想且供歌唱用的词句。这是“言之不足”时“长言之”的样态，语言凝练，达意清晰，所谓“歌诗”（乐语）是也。在这种既凝练达意又具歌唱性的意义上，诗是内容明确，既用于仪式又用于日常生活抒情与欣赏意义的语言表现。它可以用文字记录下来，为世人独立讽诵。但从两周社会环境认知，则还应看到这种样态与歌唱的密切关联。《周礼·春官·大司乐》治下有歌师而并无以诗命名的行当，这诗在周礼中当然是歌师承载，与仪式融为一体且让仪式参与者能够理解仪式基本内容是歌师所能为者。进一步论，大司乐所辖首重礼乐，但从宫廷中没有记录非仪式用乐的管理机构看，大司乐其实兼有承载和管理宫廷仪式和非仪式用乐的双重职能。歌师在周礼中广泛应用，但首先应承载“六乐”中的歌唱部分，其次为“国之小事”以及他种仪式中的歌唱，歌师当然也可以承载非仪式性的歌唱。进入仪式即为礼乐，不进入仪式则为俗乐。大司乐主要执掌礼乐，但其实是周王室乐之总管。总之，作为泛指的诗是周代歌唱性体裁总的称谓。

“诗”的特指应是学界认知由孔子编纂的《诗》。由于只是“三百篇”，以为特指。将诗与大司乐所辖歌师承载相联系，这属于“乐语”，在周人观念中是与歌唱密切相关表达情感的体裁总称，可将含六乐在内、由歌师承载的乐语一并归之，这是诗的整体意义。孔子编《诗》难以涵盖大司乐以及有司之歌师所承载的全部内容，《周礼》教国子“六乐”中的乐语，《诗》并未涉及。《诗》有“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”（《墨子·墨孟》）之谓，孔夫子以风雅颂类归，《诗》中相当部分内容用于礼制仪式，却不属六乐之歌诗范畴。《诗》绝大多数在大司乐治下存在，也有少部分只在诸侯国有司为用，诸如《鲁颂》和《商颂》。是否可以这样理解，即孔子编纂《诗》之时社会上有歌唱体裁为诗的理念，这诗是一种泛化的认知，即所有歌唱形态之内容都可以诗名之，当然其下还可有多种类型细分，这就是孔子以风、雅、颂类归的意义。由于当时没有发明记录歌之旋律部分的符号系统，只好以文字形式辑录，致使论说周诗之源头于此，这样认知显然有片面性，诗作为泛化的歌唱体裁概念其源头要早得多。孔子以社会上共有的概念名之，将在鲁国也能听到作品集于一处，仅以文字的形态加以辑录，后世以为经典，特指为《诗》。

大司乐“以乐德教国子，中和、祗庸、孝友。以乐语教国子，兴道、讽诵、言语。以乐舞教国子，舞《云门》《大卷》《大咸》《大韶》《大夏》《大濩》《大武》。”“凡六乐者，文之以五声、播之以八音。”结合“六艺”所论，这“乐语”就是诗的所在，这歌师承载是乐之内容最为明确者。乐语可兴道、讽诵、言语，首先六乐为用。既然属国家制度，在王廷归之大司乐，在诸侯国归有司，也应涵盖《诗》。这些内容不属六乐却为乐语同类。孔子编纂《诗》应为周王室直辖区域和诸侯国或采集或创制乐歌歌词的记录。在大司乐治下由乐师与乐工承载，既用于王室礼制仪式，也有一些用于王室内廷多种非仪式场合，还要用于教授“国子”，毕竟“诗”——乐语最直观、最容易接受。乐德虽为抽象概念，涵盖乐之整体，但最为直接的是通过乐语体味。基于礼乐是乐与礼制仪式相须为用[①]的认知，这些“诗”是国家意义上多种场合为用的具体内容，王廷与诸侯国共用，更为重要的还是礼制仪式为用。在当时社会条件下《诗》所记录是乐之歌词部

① 项阳：《〈诗经〉与两周礼乐之关系》，《中国文化》2013年第1期。

分——乐语（歌之旋律、舞之形态难以记录）。歌词以纸质传媒记录可以平面传播方式（诸如简牍）置于诸侯国文人雅士的案头，但以歌传必活态存之。《诗》之“风”与“雅”应具王廷和诸侯国之普遍性，至于颂之普遍性只是体裁意义，《鲁颂》《商颂》不会存在于其他侯国。

如同当下孩子们诵读唐诗宋词，其初始并不能把握内涵，这有一个逐渐深入理解的过程。“诗”既为周王室和诸侯国之宫廷所用，又成为学子们不断进阶的教科书，所谓“兴”的意义在此。“诗”本无所谓礼与俗，就是歌唱性语言体裁，但人们可以将其分用于礼乐与俗乐之中。大司乐所辖是礼乐制度所赋予的，歌诗有层级或称难易之分。依在下揣测，作为乐语“教科书”之风、雅、颂，应有进阶意义。作为六乐之乐语，对于国子似为最高端，国之大事为用，如同“阳春白雪”，就仪式自身具复杂性和技巧性，非一般学习所能把握，学到这个层级的乐语即意味着学业即成。如《乐记》之“宾牟贾”章中孔夫子所言，这些有身份的人物应经历这个过程，其后则是出席仪式，不再参与表演。由于每年都出席仪式，能体味鲁国有司在先考之祭中“声淫及商”，孔子亦从苌弘处得到印证，认定这是“有司失其传”之过。

“礼”是周代国家统治意义上的核心理念，以国家制度规范，成为后世中国传统文化的核心构成。一部《周官》（《周礼》）即是在礼制体系下分层分类管理的专书。礼从祭祀中走来，约定俗成，当国家意义上将礼制度化，在许多场合以仪式显现，如此与乐相须，这是礼乐制度的意义。礼乐观念升为礼乐制度，国家礼制仪式分层级为用。

礼制规范下一切和谐有序，这是《周礼》的意义。礼制成为社会各阶层人们认同的形态，礼制仪式体系化为社会所需。所谓礼乐制度是以固定的仪式化用乐让社会各阶层人士有形态上的感知与把握，乐成为礼制仪式的兴奋剂与黏合剂。让社会人士把握礼的精神内涵至关重要，所有外化形态都为实质性内涵服务，这里强调通过礼制仪式（仪式与乐相须）来显现精神层面的形态意义。

社会文明中的人赋予了乐在礼制/礼俗仪式中为用的功能，有了礼乐观念的同时亦将没有纳入仪式为用的乐归于非礼乐——俗乐类型，这是乐之礼与俗类分的意义。乐在周代典籍中有广义与狭义之分。广义之乐歌舞乐三位一体，强调整体

意义。在广义认知下，歌词为“诗”，即乐语。舞为形与容，通过形体的外在表现使乐内涵彰显，三位一体中乐的概念为狭义，指代乐器及乐之旋律意义，这乐既可为歌舞伴奏，亦可用乐器演奏取代本以为歌唱的部分。当然，歌诗的旋律亦应属此，如此既有“合乐”，又为“弦诗”者。周公制礼作乐，看重三位一体，将乐的表现力达到极致。“以礼乐合天地之化、百物之产，以事鬼神，以谐万民，以致百物。”（《周礼·大宗伯》）诗作为乐语是其时最通达、最明确、最易被理解的部分，围绕礼的深刻内涵展开，既然为较高层次的仪式性表达，乐定不可阙。礼乐以国家制度的形态彰显，在多层次、体系化的仪式类型中为用，对应多种礼制仪式诉求，成为中国传统文化基因式的存在。

我曾经对诸侯国有司承载下的礼乐实施和礼乐教育进行辨析①，特别关注周制规定国之大事中为用的六乐在没有乐谱和舞谱、更没有现代科技以为支撑的情状下，以何种方式能将乐之本体形态接衍到诸侯国为用等问题，毕竟宗周属国也要实施这些仪式。文献只在鲁国和齐国有对《韶》《武》为用的记载，对周王室都没有六乐应用的完整实录，这当然不能说周王室没有使用和存在，这是我们所要辨析的。周礼应具王室和诸侯国普遍使用的意义，如若不然，齐鲁用六乐则为僭越，也不会有孔子在齐鲁参与其中的记述，毕竟孔子遵从周礼。

何以我们只能见到六乐中这两种乐为用的记载呢？是否诸侯国不能全面实施这六种仪式？当然不能做出这样的判断。诸侯国“有司”具备这样的条件，问题在于活态的“乐”在其时以什么方式能够“原样”接衍到诸侯国。我们以为或有两种方式，一是诸侯国专门组织自己的乐师、乐工团队到周王室礼乐机构学习，归来实施和传承；二是周王室派乐师和乐工团队到诸侯国进行教授。务实考量，我们倾向于前者，毕竟六乐形态分工精细且人数众多，这王室团队要去诸侯国一一传授在当时的交通条件下要完成这个过程所需时间太久。既往对礼乐研究最大的缺失在于没有把握六乐需活态且代代传承，这种传承需要庞大的团队。以当下论这算不得什么，如此发达的交通与通信手段，加之乐谱、舞谱早已完备，但在当时显然不如此，这是对周代礼乐必须考量的选项。

既然礼制是周的重要创制，这礼制仪式诉求以制度规定下来，而乐又与仪式

① 项阳：《周代国家礼乐教育相关问题及启示》，《中国音乐》2014年第1期。

相须为用，乐成为诸种仪式（非全部仪式）的必需，乐在其时须活态传承，且团队庞大。明了这些方能考量何以孔子在鲁、卫、齐之地能够看到六乐部分存在以及《诗》的存在。作为诸侯国礼乐制度（国家制度当然要解决由乐人活态承载）须依制实施，诸侯国之国子亦要依此进阶社会上层，这是认知与体味的意义。当这些在其时成为必须，而在当时的社会条件下又不可能都到王廷体味践行，在诸侯国建立有司以行承载、管理和教习的职能势在必然。将这些颁至诸侯国，无论社会上层人士参与仪式、还是有司承载和实施并教授诸侯国之国子都是制度下的“必须有”，在这种意义上我们的研究方具合理性与“合礼性”。

周公崇尚以礼治国，注重礼乐相须，将“圣人”所在氏族之祭祀乐舞拿来用于国之大事。《礼记·乐记》云：“知乐，则几于礼矣。”“礼乐之情同，故明王以相沿也。”“乐统同，礼辨异。礼乐之说，管乎人情矣。”“德者，性之端也；乐者，德之华也。金石丝竹，乐之器也。诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐气从之。”周公集六乐看重的是黄帝、尧、舜、禹、汤的道德情操，以“圣人”为道德楷模，以此为尺度创制《大武》，所谓德音的意义。这些乐舞原本用于各自氏族的最高祭祀仪式，而礼源于祭祀，祭祀有仪式，仪式与乐融为一体，这是最高祭祀仪式中用乐——礼乐核心为用意义，周公将其接衍对应国之大事中不同承祀对象，成为国家制度，说礼乐观念不断扩展就在于此。孔子对周公所崇对象赞赏有加：“大哉，尧之为君也！巍巍乎！唯天为大，唯尧则之。荡荡乎！民无能名焉。巍巍乎其有成功也！焕乎其有文章。”（《论语·泰伯篇》）

西周礼乐制度显现多层次、多类型的特征。国之大事中仪式用乐属于最高端，并非谁都能够参与和了解，而礼乐制度是要使人民在可感知的仪式形态中体味敬畏、和敬、和顺、和亲，以社会和谐为目的，必须设计不同层次、不同类型的礼制仪式及其仪式用乐，使之具有等级性和体系化意义。从《周礼》与《仪礼》记述来看，这有一个不断发展完善的过程。在周晚期阶段已经有五礼类分概念，所谓吉、嘉、军、宾、凶，在这样分类的意义上，礼乐依不同情感类型的仪式为用，当然显现不同风格；当礼乐形态分出层级，无论规模还是仪式用乐本身都依这种层级而定，这又是把握礼乐必须有的视角，礼乐在其时是“系统工程”，

只有通过学习方能整体把握，这就是设置专门机构以承以创以教以学的意义。孔子将礼乐文化整体分三个层次加以把握，三者相辅相成，虽说乐语之诗、礼制仪式以及仪式用乐这三种可以独立存在，也可分立以习学，但终将要以整体形态总和为一体。至少在孔子时代各种类型的仪式性用乐已为社会共识，这里既有进阶意义亦有整体意义。如若孔子没有编纂《诗经》，我们很难产生这样的认知。兴、立、成，是对礼乐整体意义的把握，也是孔子乐教思想的整体意义。把握乐的视角，会使既往漫漶不清的认知逐渐清晰，这当然要建立在对乐时空特性认知的前提之下，这是孔子“成于乐”表述的道理。如果不能认知乐的时空特性，不把握周代礼乐制度的特殊内涵，不理解周代礼乐教育体系化意义，不明晰诗、礼、乐由周王室定制而在王室和诸侯国普遍实施，则很难理解孔夫子缘何将这三者置于一起整体辨析。“不学礼，无以立。”“子谓伯鱼曰：‘女为《周南》《召南》矣乎？人而不为《周南》《召南》，其犹正墙面而立也与？’”所谓“文之以礼乐，亦可以为成人矣”。这显然是讲礼乐为宗周诸国的共同依循。至于郭店楚简《性自命出》：“有知礼而不知乐者，亡无知乐者而不知礼者；”“乐，礼之深泽也。”这其实与“凡用乐必有礼，用礼则有不用乐者”（《礼记注疏》卷一七）的表述一致，的确有些层级的礼制仪式并不用乐，诸如《仪礼》中记述多种礼仪，而用乐的只有“乡射礼”、“大射仪”、“乡饮酒”、“燕礼”四种，用乐一定是与礼的仪式相须。只有“成于乐”能够使这三者统一，而乐必须活态承载，在其时别无他途。

关于“民可使，由之；不可使，知之”

《论语·泰伯》紧接前言，“民可使由之，不可使知之”。这样句读显与孔子“有教无类”思想矛盾。我们以为，将前后文贯通整体把握，既有助于上下文理解，亦能相对准确地把握孔子语意。上一句所言是构成礼乐教育整体意义上的三个层次。把握住前面语意，方能体味孔子下一句是为一件事的不同层面，即礼乐教育实施问题。未将孔子话语前后整体认知，如此句读导致问题显现。

所谓整体认知，即不因两个“子曰”而割断。《论语》多为孔子话语集录，但这两句话前后具有连续性。诗礼乐教育是为进入上层社会的阶梯，完成这样的教育代表身份认同。问题在于，栋梁之才若以世袭论，平民百姓则永无出头之日。

两句话前后关联，下句这样句读："民可使，由之；不可使，知之。"可解释为平民百姓如想以此进阶，则应鼓励并提供学习条件成就理想；不想以此进阶，也应让其明了礼乐制度和礼乐存在的意义，这是孔子"有教无类"思想的具体显现。上下贯通式地把握，可避免对孔子误读。遵从周礼是孔子思想的核心所在，在其教育课程设置中也将礼与乐置于前两位。所谓"安上治民，莫善于礼；移风易俗，莫善于乐"，孔子最为看重礼乐教育。平民百姓能以此进阶者为少数，但这毕竟是一条可以走得通的路。

这里还要关注如何理解"国子"。依在下看来，国子应是宗周各国的青少年，国家所有的青少年都应视为"国之子"。这样理解在于国子并非仅靠父辈为其奠定基础者，如此便会"输在起跑线"，平民百姓之子永无出头之日。在这种意义上理解孔子的这段话也许更为恰当。孔子办学"以诗、书、礼、乐教"（《史记·孔子世家》）。孔子承继了周代官学方式和相关内容。《礼记·王制》云："乐正崇四术，立四教，顺先王诗、书、礼、乐以造士，春秋教以礼、乐，冬夏教以诗、书。"乐正是大司乐的首脑，可见这诗书礼乐之教由大司乐组织实施。我们的问题是，周王室如此，诸侯国的礼乐教育与实施相关机构如何？诸侯国之礼乐实施与礼乐教育在多大程度上与周王室保持了一致性？

周代礼乐教育制度再辨析

《诗经·北山》有云："普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣。"既然都为周的疆域和子民，周的制度均应在宗周属国实施。对周代教育制度学界研究至深，但研究者对周代礼乐教育忽略的还是乐之时空特性。既然礼乐制度在周之辖域具普遍意义，作为礼乐这种与礼制仪式相须为用的形态又具群体性、多样性和活态传承特性，这是应刻意关注和把握的，忽略这一点难以把握周之礼乐制度的整体意义。杨朝明先生探讨了鲁国存有《诗经》的状况①，这种视角为后续研究提供了一个突破口。史书中多认定《诗经》由鲁之孔子编纂，《诗经》主体内容鲁国存在，由此应考量这《诗经》内容也会在其他诸侯国存在，是否也应探讨其他诸侯国与《诗经》的关系？是限于把握《诗经》内容与某一诸侯国的关系，还是应拓展到

① 杨朝明：《鲁国与〈诗经〉》，《中国史研究》1994年第2期。

《诗经》之风与雅乃至颂在诸侯国广泛存在？毕竟《周礼》与《仪礼》记述所用《诗经》中“风”类部分作品于“乡乐”，“房中之乐”亦属国家礼制仪式固化为用，以制度规范说明仪式普遍性存在。进而需要追问，《周礼》与《仪礼》中没有被列入礼制仪式为用的风、雅类作品何以在鲁国存在？既然鲁国存在，是否也多国存在？以何种形式而存在？需把握音声类作品活态传承这追问方有意义。在礼制仪式中，这些“诗”显然不会仅限于诵读，毕竟墨子云《诗》可“诵、弦、歌、舞”。

在乐活态传承的意义上，诸侯国实施礼乐制度，必定有与周王室之大司乐相应的机构以为承载和训练，说周代礼乐制度仅限王室实施显然不合逻辑。这有司是为诸侯国之国子“诗书礼乐”的承载和训练基地，如此，周王室与诸侯国上下相应以保障礼乐制度或称礼乐教育体系化实施。这样认知可明确何以孔子会在齐国参与其地祭四望所用舜之《韶乐》时发出“不图为乐之至于斯也”的慨叹，也会理解孔子在鲁国参与国之大事祭先考仪式所用《大武》却混入祭先妣仪式所用“大濩”音调，所谓“声淫及商”属于“有司失其传”的道理①。虽然诸侯国疆域有远近，但在其统辖之下礼乐制度实施必有具体内容。的确，把握这些需相关文献支撑，由此显现学界对王室和诸侯国全面实施六乐文献无载的无奈。如果认同《周礼》与《仪礼》所述具有制度下的普遍意义，则应考量诸侯国这些乐舞的存在。更应考量大司乐与有司之承载绝非仅为“六乐”，诸如“九夏”、“乡乐”、“房中之乐”、“凯乐”、“弓矢舞”、“雩舞”等，《周礼》、《仪礼》中记载如此众多、不同类型的礼制仪式及其用乐，严格规定等级，哪些乐舞为国之大事用，哪些国之大事不能用；哪些乐舞王可用，哪些乐舞诸侯、卿大夫、士可用；在仪式之中如何用。若这些仅限用于周王室，那么，诸侯国之社会上层与民众要体味、认知这些都要到周王室去显然说不通。再进一步说，若只在周王室，孔子在鲁国所授课程何以与王室之大司乐相一致？只是课程名称一致，还是内容上也有一致性？那些活态的乐本体怎样才能够把握？更何况《周礼》之乐本体所具有的体系化意义②。各国也有多位

① 参见项阳：《“武音”辨》，《中国音乐》2009年第2期。

② “凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大蔟为徵，姑洗为羽，雷鼓、雷鼗，孤竹之管；云和之琴瑟，云门之舞。冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。凡乐，函钟为宫，大蔟为角，姑洗为徵，南吕为羽，灵鼓、灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，咸池之舞。夏日至，于泽中之方丘奏之，若乐八变，则地祇皆出，可得而礼矣。凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大蔟为徵，应钟为羽，路鼓、路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，九德之歌，九之舞，于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。”《周礼注疏》卷二二，文渊阁《四库全书》本。

"师"级乐官，彰显相通性。显然不能认定这乐只在王室为用，亦不能讲只在某一两个诸侯国为用，而应具有普遍性，这才是周代礼乐制度存在的意义。

《周礼·春官》诸多与礼制仪式相关职属，反映其承载乐的不间断性意义，这是教育者与被教育者的关系所在。基于乐活态传承，这些乐师、钟师、磬师、舞师在没有舞谱、乐谱存在的情状下，承载群体意义上的乐舞形态，必须分工合作训练以成。他们是礼乐形态的承载者，如此方能进行教习。虽说"百工居肆以成其事，君子学以致其道。"（《论语·子张》）但就礼乐讲来，如果没有百工承载礼乐整体、并保证其延续性，则一切归之虚妄；承载乐的百工群体首先也是被教育者，只有长期接受训练（各司其职地训练也是教育过程）方能将其承载以为传授和实施；如同我们前面辨析的，要考量诸侯国有司之乐师、乐工何以把握这些乐舞形态，是否派人到王室之大司乐进行教习或者王室派人到各国有司以为传授，毕竟这是活态传承的意义，只有把握住了这些方能显现周王室与诸侯国礼制仪式用乐一致性存在，也只有在这种意义上国子们方可将诗礼乐合为一体地把握，这就是我们在本文中思考周代礼乐制度究竟是仅限于周王室实施、还是诸侯国亦有存在；是仅为部分诸侯国存在还是其所辖诸侯国普遍存在；十五国风是否只由周王室乐官采集供王室为用，之后却不付诸多国度使用；《周礼》与《仪礼》规定与仪式相须固化为用的"乡乐"、"房中之乐"以及"九夏"中诸侯为用者是否只限于王室礼仪，如此诸侯国之王公贵胄、诸子们如何把握礼乐制度及礼乐形态，也是我们对孔子话语如此句读的思考所在。

在周代，既然有乐，并以群体性承载，就应把握这乐之技与艺、承载者与仪式参与者、仪轨为用等诸多层面，"成于乐"在于将诗与礼以乐的形态有机融为一体，以仪式整体面貌示众。在国家意义上将乐看得如此之重，委实是时人赋予乐的社会功能性和实用功能性并如此倚重所致。从礼制仪式视角，乐之不在，则一切难以"成"，我们强调乐之活态道理在此，这是礼乐制度、礼乐教育实施的意义。

2012年岁末初稿，2015孟春修订，2015仲冬再修

（原载于《音乐研究》2016年第2期）

音乐会社文化内涵

一、具有同一性的音乐会社——冀中音乐会、西安鼓乐

在中国北方，在陕西西安、河北冀中有这样一些音乐会社在基本特征方面具有同一性。这不是当下城市话语中去听一场音乐会的意义，而是指当下以民间信仰中仪式用乐为基本目的而实施用乐的音乐会社组织形式。

作为西安及其周边区域的音乐会社，在20世纪50年代，引起了李石根、杨荫浏等多位音乐学家的关注，从此拉开了对其调查与研究的序幕。随之系列研究成果不断涌现，从最初杨荫浏先生等考察之后撰写《陕西西安的铜器社与响器社》（中央音乐学院民族音乐研究所编印，1954年。对涵盖何家营、西仓、南集贤、西村、东仓、显密寺、南院门、香米园、城隍庙鼓乐社等多个为民间信仰和礼俗服务的乐社实地全面考察）开始，其后由当地几代学者参与，将其认知为“西安鼓乐”、“西安古乐”、“长安鼓乐”、“长安古乐”，并逐渐定名为“西安鼓乐”。在这个过程中，学者们又陆续“发现”并考察了多个相同意义的乐社，由此构成当下依旧存在，且有深厚文化底蕴、具多流派特征，既有民间又有佛道多个乐社的集合体，2006年成为首批国家级非物质文化遗产，2009年成功申报成联合国教科文组织非物质文化遗产代表作项目——一个“新乐种”诞生。

冀中包括保定、廊坊、衡水、任丘等地所属县市，这里民间礼俗仪式用乐有两种组织承载，一是音乐会社，一是音乐班社，与西安鼓乐同一性特征更强的是以当下民间信仰为重的音乐会社。从二十世纪五十年代起不断有学者关注，八十年代以后，对这一区域音乐会社的研究更是上了一个新台阶，除河北省学者外，京津地区、甚至外国的学者也加入到考察和研究的队伍之中，研究趋于深入。遗憾的是这个庞大的乐社群并没有像西安鼓乐那样能够以集合体的形式成为联合国

教科文组织的非物质文化遗产代表作项目，却也有多个会社进入国家级非遗代表作序列，可见都得到了国家与学界极大的肯定与认同。近期我参加了由河北省文化厅和非物质文化遗产保护中心组织、准备申报国家“冀中音乐会社文化生态实验保护区”的论证会（2014.3廊坊），由于这些年来对这一区域的音乐会社有多处考察，也对以西安为中心的鼓乐会社在多次考察中有些许收获，深感音乐会社传统内涵深厚的同时也对研究现状有一些思索，特将自己的一点体会与思考写出，与学界同仁共同促进研究的进步。

二、音乐会社的内涵

音乐会社的内涵在于：多与传统社会中某种宗教或信仰有着直接关联；这种宗教与信仰的仪式性在中国传统文化中可以归之为吉礼的意义；在吉礼仪式为用之外主要为在会者白事服务——凶礼仪式，或称重在这两种礼制类型；一般意义上讲这些信仰仪式中奏乐都具区域公益性与群体性意义，音乐会社承载多属义务，如此称之为“善会”、“圣会”；会社成员非职业性，却因善会和信仰具有凝聚力；由于仪式和乐融为一体，这些曲目在仪式中存在相对固定；多数音乐会社有乐谱传承，且将曲谱视为会社珍宝；其乐曲来源既有历史上的官府，也有当地的庙观，即因应信仰仪式用乐的需要，从庙观中将其承载的仪式用乐接衍以用；该类乐社的演奏不强调个人技巧表现，重在整体意义；音乐会社所在乡村和社区中，民众多在会，多数会社有缴纳会费的传统，因此，在除了群体性信仰为用外（一般对应信仰的对象，诸如城隍、先医药王、火神、文昌、关帝、龙王、观音、东岳、雹神、真武等有固定的上会时间），常服务于在会民众丧礼用乐之时，也是公益性质（但就这一点来讲，部分会社近期有所变化，开始收取一定费用）。

同区域除了音乐会社之外还存在着一些吹鼓手为主体的音乐班社，这种乐班的内涵首先在于职业性或半职业性；专事当下民间多种礼俗，涵盖吉、嘉、宾、凶诸礼，熟谙诸种仪式及其用乐；尚有依附礼俗场合为用的非仪式用乐；音乐班社在承载与仪式相须的传统曲目的同时并逐渐将现代曲目融入仪式。此外在非仪式场合则有多种音声技艺形式下的曲目、剧目加入，这些形态既有传统亦有现代；这些音乐班社常常以师徒相承，在礼俗仪式为用的同时还兼愉悦乡民，因

此，常常在非仪式场合炫技，兼有仪式用乐和世俗为用两大职能，从奏乐技艺讲来水准较高。这样的班社更重心传，乐谱谱本保存较少。

从以上比较中我们可以看出音乐会社所具有的相对专一性。何以如此？我们以为还是在于会社性质以及与当下所谓民间信仰仪式性的意义，这些信仰一般以庙会形式而存在。认同这一点，则应对这些民间信仰进行梳理。我们看到，当下这些音乐会所祀之神灵常见的有先医药王、东岳（碧霞元君）、城隍、关帝、文昌、马王、窑神、龙王、五道、火神等。如果我们不去接通历史大传统，仅从当下认知，这些就是“民间信仰”无疑。然而，当我们对历史文献加以把握，就会发现以上这些承祀的对象至少在明清时期多具国家祭祀的意义。

《太常续考》记载：“祀有三，曰大祀、曰中祀、曰小祀。大祀曰：天地、宗庙、社稷、陵寝；中祀曰：朝日、夕月、太岁、帝王、先师、先农、旗纛；小祀曰：后妃嫔、太子王妃、公主及夫人，曰三皇、曰先医、曰五祀、曰司火、曰都城隍、曰东岳、曰京仓、曰启圣公、曰汉寿亭侯、曰文丞相、曰姚少师、曰北极佑圣真君、曰金阙玉阙真君、曰司牲。”①

《大清会典》：“凡祀分三等：圜丘、方泽、祈谷、雩祀、太庙、社稷，为大祀；日、月、前代帝王、先师孔子、先农、先蚕、天神、地祇、太岁，为中祀；先医、关帝、火神、北极佑圣真君、东岳、都城隍、黑龙潭、玉泉山等庙，炮神、司土、司工、窑神、仓神、门神、贤良祠、昭忠祠、双忠祠……为群祀。”②

从以上国家传统礼典的记述中可见，地方官府在中祀和小祀意义上都有实施。传统文化中所谓“国之大事，在祀与戎”理念，如此在社会发展过程中形成完整的从宫廷到各级地方官府为用的吉礼体系。《明会典》亦载：“国之大事，所以为民祈福。各府州县每岁春祈秋报二次，祭祀有社稷、山川、风云雷雨、城隍诸祠，及境内旧有功德于民应在祀典之神、郡厉、邑厉等坛。到任之初，必首先

① 《太常续考》卷一，文渊阁《四库全书》本。
② 《大清会典则例》卷七五《礼部·祭统》，文渊阁《四库全书》本。

报知祭祀诸神日期、坛场几所、坐落地方、周围坛垣、祭器什物、见在有无完缺。如遇损坏，随即修理。务在常川洁净，依时致祭，以尽事神之诚。”（卷九《新官上任须知》）对于“国之大事”，地方官府所面对的是中祀和小祀之祭，这是国家对县衙以上官吏的职能要求。祭祀仪式必定要有地方官员、士绅乃至百姓的参与，在这种意义上千百年间不断培养着民众的文化认同。日本学者中川忠英编著的《清俗纪闻》对城隍祀典有以下描述：

> 清明期间，各州县均奉敕命将该地城隍庙中之神像用轿请出。自古以来，对曾任知府、知县等官职而有政绩者，逝世后得敕命为该地守护神，并建庙安置，谓之城隍庙。
>
> 前用鸣锣开道，其后有行牌两对、旗数面，凉伞一杆及鸾架数根。行牌为长约二尺五寸，宽约一尺七寸之涂漆木板，下有约三尺之柄。前一对刻有“奉旨祭祀”，后一对刻有“城隍使司”字样，均为金字。鸾架为锡制枪、戟、斧之类。在轿后吹奏鼓乐。由各司职人员送至郊外墓地，将神像请到为祀孤而建造之庙坛中，置于椅上。如无庙坛则搭盖草棚，祭祀后拆除。
>
> 因知府、知县治理生民，故称阳官，而城隍治理亡灵，故称阴官。城隍之仪仗格式，在府准照知府，在县准照知县。①

多种国家承祀的神祇有因“赐额赐号”从民间上升的意义，因此，乡间社会的民众认同这种文化理念，在对自然与神灵的崇拜和敬畏中，在祈福保安的愿景中，将这些原在县衙以上官府为祭的神祇返回民间，为其修建庙宇以享奉祀，祈求风调雨顺、护佑一方平安。在这种意义上，我们就可以认定对这些神祇承祀的同时也承载着中国传统文化的深层积淀。民众有这样的信仰诉求，这便是这些神祇在各地从国家意义转化为当下民间信仰的根本原因，真是应该把握这种传统礼制中核心意义与当下民间信仰之关系。

有意思的是，除了以上所云原为国家祭祀转为民间信仰之外，各地还有一些地方所属的神灵。诸如娘娘庙、奶奶庙、土地庙、二仙庙、雹神庙、五道庙等

---

① ［日］中川忠英：《清俗纪闻·请城隍庙神像·祀孤》，孙玄龄译，北京：中华书局，2006年。

等。就这些神祇来讲，我们还是应该把握前述所谓民间信仰上升为国家祀典的意义。那些没有被国家列为祀典者有些称之为“淫祀”，这是一些模糊地带，但其护佑一方平安的意义同样存在，这是真正的民间意义。特别是在清代后期，当国家控制有所放松的情状下这些建立在乡间社会中的庙宇与国家祀典共同建构了祭祀体系，或称是为国家祭祀的补充性意义。国家礼制乃至民间礼俗用乐多有仪式，仪式与乐“相须”，这是乐之存在的重要意义。

三、音乐会社乐之来源

各地音乐会社大多有上百年的传承，有的可以溯至两到三百年间，目前所见最早可达近四百年，这是从会社所存乐谱抄本上记载的把握。音乐会社用乐几乎没有专创，多是从其时社会主流文化侧重仪式用乐的接衍。对会社乐曲经过相对全面考察大致有官属乐人、寺庙与道观等几种来源。

首先从官属乐人接衍。依在下看来，这应该是音乐会社仪式用乐总的源头。要认知这一点，需要从两个视角加以把握，即国家礼制仪式用乐和官属乐人承载的意义。既然国家礼制仪式明确规定要用乐，特别是就音乐会社所承载的仪式重吉礼祭祀，所面对的承祀对象又多为国家小祀（个别一度升为中祀，诸如清代晚期的关帝祭祀），文献中明确记载这些小祀仪式必须用乐，这是县衙以上官府必须实施者，如此与以民间信仰相称的承祀对象有对接意义，这是接衍的合理性。在官府中实施的礼制仪式用乐在乐籍制度存续期其用乐必然是乐籍中人所为，各级官府都有这样的官鼓手存在。这些承祀活动各有专门时间和地点，官属乐人们其实是比较忙碌的，可以说一年之间都会有多种礼制仪式用乐的承载，这是国家礼乐的意义。也正是在国家礼制仪式用乐的意义上，当乐籍制度解体，这些乐人将所承载的仪式仪轨及其用乐带到民间，而国家依然要用之时则成为雇佣的关系；从另一个角度看，中国大陆在“文革”之前可谓村村有庙，而且还是多庙，常有围绕庙观为用的会社存在，因此，国家礼乐进入民间信仰为用实为合规。

许多音乐会社的口述史有从寺院接衍为用之说，这种说法值得辨析。如同我们在《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》①一文中所论证的，由于佛教戒律禁承

① 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

载世俗音乐，因此，在汉唐间寺院所用音声主要有两种类型，一是僧尼采用社会上称之为“此土宫商”的俗乐音调作为吟诵佛经的辅助意义为用，明明这原本是世俗之音调，在释教中却只承认其辅助诵经工具的意义，而不将其视为乐，不如此则是犯戒。另一种则是由社会俗人将社会上所用的乐曲拿到寺院中以奉佛图，这是伎乐供养的意义，佛教认同这种用乐形态。但有一点，僧尼不得参与这些活动。这就是在佛教戒律严格实施之时寺院使用音声的样态。

以上情状自汉代以降、历经南北朝、特别是在唐代有所改变，这取决于不同时期统治者对佛教的态度。特别是诸如北魏太武皇帝以及北周宇文邕等与佛教有隙之时，佛教受到重创在某些层面无法实行严格意义上的持戒，最终导致音声供养与音声法事的合一。最为重要的转折在于明代永乐皇帝将世俗音声赐予寺庙使用，这为中土佛教使用世俗音声发放了“通行证”，从此佛教可以名正言顺地使用世俗音声，这是寺院从回向、偈赞到多种相关仪式中为用的音声多来自世俗的道理。

在中国，佛教发展到一定阶段，某些仪式显现与世俗相通，毕竟要为世俗服务，因此其仪式用乐从世俗接衍之时既有源自礼乐、也有源自俗乐者，这也就是我们看到那些声称其来自佛教用于音乐会社的乐曲中礼乐与俗乐两种类型均有的意义所在。

音乐会社之承载也有从道观接衍说。道教是本土宗教，没有像佛教那样不许使用世俗音声的戒律清规，所以用世俗音声比佛教更得心应手。加之永乐皇帝不偏不倚，将世俗音声中的曲牌赐予寺院为用的同时亦赐予道教，这就是《大明御制玄教乐章》中曲牌存在的意义。还应看到，明代宫廷中作为礼乐使用一部分道士生员，这为道士直接参与礼乐铺平道路。明代道教神祇北极佑圣真君等也被列入国家小祀对象，强化了国家礼制仪式用乐与道教用乐的关系，在这种意义上，由道观特别是在外坛以及午供等仪式场合用乐再转入民间音乐会社为用自在情理之中。

就佛教与道教与音乐会社的相通性讲来，作为宝卷与宣卷的意义值得刻意关注。这原本就是佛教与道教教义通俗化传播的方式，后为多种民间宗教所用①，

① 参见马西沙，韩秉方：《中国民间宗教史》，北京：中国社会科学出版社，2004年。

并有儒学的理念进入，具有教化意义，诸如《十方宝卷》《后土宝卷》等等，当音乐会社从释道接衍之后，则在仪式之中将社会上存在的主流乐曲用于宣卷。在宝卷中为用的曲调既有礼乐亦有俗乐，但更侧重于后者，亦有一些只在区域性流通的乐曲融入其中。宝卷用乐主要有这样几种类型，首先是将经卷按照词格规范，常用的诸如七字句和十字句（亦有他种句式），这种规范的句式容易选择相关乐曲为用；再就是将曲牌引入宣卷之中，依照相关曲牌以长短句填充为用，诸如《浪淘沙》《山坡羊》《上小楼》《挂金索》《沽美酒》《豆叶黄》《清江引》《醉太平》等等，这些曲牌都是在其时社会上广为存在拿来为用的意义，如此显现当下乐社承载的丰富性内涵。

将音乐会社接衍官属乐人、佛教、道教乃至民间宗教仪式用乐进行梳理会发现：不管接衍自哪一种类型，也不管是在当下会社用于哪一种神祇的祭祀，承祀对象不同，但就用乐自身讲来，无论是乐队组合还是所用乐曲、乃至音乐本体意义上有着相通性。把握住明清时期官属乐人所承载的礼乐与俗乐，这个问题并不难解释。作为地方官府中的官属乐人承载国家小祀仪式用乐，并没有针对某一承祀对象所特有的仪式乐曲应用，而是掌握一套乐曲因应多种祭祀仪式场合，这便是共通性的意义。国家礼乐如此，也为释道和民间宗教所效法，无论音乐之律调谱器乃至乐曲的应用都有这种相通意义。作为国家礼乐乃至俗乐，在官属乐人层面一定显现出相通一致性，如此建构成庞大的官乐体系，这是全国范围内相通的意义所在，所谓官乐民存、官乐佛道存，最终都会在民间汇聚。

四、音乐会社的音乐本体特征——承载历史传统

音乐会社从音乐本体上最为显著的共性就是笙管乐为主导。笙管乐之称谓来自现代学界，有别于以唢呐作为主奏的乐队组合方式。当下音乐学界将笙管乐以乐种相称，这两种乐队组合其实源头都是鼓吹乐——为鼓吹乐的两种主要组合方式，而且以笙管领衔的在先，唢呐领衔的在后，只不过在发展过程中功用与归属上有些差异。

笙管领衔的鼓吹乐组合在唐宋时期宫廷与各级地方官府中是为常用，毕竟在其时尚未有唢呐的广泛应用，这从陈旸《乐书》等相关文献中可得到明确的信

息。唢呐进入中土，更多用于军旅之中，继而也用于各级官府，逐渐成为鼓吹乐的领衔乐器。当唢呐成为鼓吹乐领奏之时，这觱篥（管）为领奏的形态依然存在，并未被唢呐取代，而是并置，我们可以从相关文献以及壁画、砖雕、石刻等相关图像得以明确。需要指出的是，陈旸《乐书》中九孔觱篥图像以及下面的文字记述中显现，所谓前七背二，工尺谱字为五凡工尺上一四六勾合，十字谱其声。浙江外国语学院的李文军教授从徽州民间收藏的乐谱中看到唢呐的音位图，为八孔，前七背一，只是缺失了背二孔的勾字，许多乐社中现在已经少用九孔管，其八孔管与唢呐的音位完全一致，从主奏乐器乐律与乐调的意义上来讲，应该是一致的。

音乐会社大多有乐谱传世，这是当下吹鼓手班社所不及，从现实情况看甚至可以说多有“缺失”。这种现象值得辨析。从源头上讲，其实这两种乐社都有乐谱，毕竟它们有共通的源头，无论礼乐和俗乐都是从历史文化大传统中官属乐人那里承继而来。音乐班社并非没有乐谱，只不过由于其多为职业性质，且相当数量的班社属于家族乃至班社内部传承，在长时间的职业为用过程中，无论是礼俗仪式、仪式中的诸程序还是其中的用乐都在这种长期浸染中烂熟于心，作为帮助记忆的乐谱则成为了摆设；音乐会社首先在于其非职业性，在平时他们在乡间社会中有着各自的行当，由于会社信仰聚合在一起，其所承载的音乐最为主要是用于一年一度或几度的庙会仪式，并为会社中会众的凶礼仪式服务，各地乡民因此将这种会社以“善会”、“圣会”相称。如同我们在实地考察中所把握的，清代以及民国时期，在冀中一带几乎村村都有这种音乐会社的存在。这会社无论是信仰对象还是服务群体都有区域性意义，如果区域范围有同一座大庙，这些乐社会在相同的时间与会众们一同到庙上祭拜，并为祭祀仪式服务，即便是为在会的民众丧礼服务也是在一个相对小的范围。在这种非职业性的意义上，传承乐曲这曲谱反而成为了必不可少的工具，不管会社乐曲来自于哪条渠道，但传入后就成为相对封闭的系统，新入会传习者必须依谱或者由掌握乐曲的师父口传心授。每年一度或数度庙会和一月或有几次的白事奏乐显然不能保证演奏者技艺有多么精湛，虽然要师父口口相传，但曲谱的存在也代表着乐社存在的合理性，音乐会社刻意关注他们的谱本。正因为此，这为我们认知与考察该类乐社所承继的音乐文化大

传统提供了不可或阙的依凭。

就学术研究的意义上讲，音乐会社之传承甚至比音乐班社更受到学术界的重视，因为会社音乐传承相对严格。音乐会社重吉礼意义，所谓圣会者强调庄重严肃，进入体系中为用的乐曲一字一句都不能随意更改，其在发展过程中虽也有变异，却是相对缓慢；由于传承严格，甚至在某些所把握的乐曲上我们有可能会听到历史相对久远的样态。当然也不会是一成不变的，我们可以从会社传承之曲谱把握这种既严格传承又有变化的意义。

如果我们将京畿与冀中联系起来就会看到，目前所能见到音乐会社乐谱从推论的意义上可以溯至明代晚期，这就是北京市房山区佛子庄乡北窖村音乐会所传承的乐谱。会首王大力讲乐谱来自村中大庙，而再往上追则来自北京护国寺的宽容和尚。许多音乐会社有这样的传统，即从立会谱本抄谱起就要注明时间，其后当谱本在长期使用中有些漫漶需重抄之时，既将会社是次抄写的时间写上，亦注明其源头，如此说明传承的严格。北窖村谱本在封面上标明“光绪二十三年（1897）六月”，这是该次重抄时的印记，在扉页上用红笔写下自明代天启丁卯（1627）至清宣统年间的所有年号，在我们看来这应是该会社以及拥有这本曲谱的最早时间①。

下面是霸州市胜芳镇南音乐会谱本的记录：“南音乐会全调各曲总谱——民国十三年（1924）甲子旧历十一月十七日重新建立纪念”。在众多谱本中专注这一本，一是因为这是明确记载为距今九十年前的谱本，二是该谱本明确记录用七调演奏诸多乐曲。这七调分别为：六字调、五字调、哑一调、上字调、尺字调、工字调、大凡调。这就是谱本的意义，这意味着至少在百年前冀中音乐会社具备七调系统的完整关系。认识到这一点，我们既可以把握这七调是中华音乐文化大传统的意义，又可从当下活态中把握其变化之所在，并由此探究这变化的原因。

中国音乐文化中有用七调的传统，这在音乐工作者对传统音乐的考察中已经有较好的揭示。吉林的李来璋先生的《七宫还原》②，逯凤华硕士学位论文《泰

① 参见周晓爽：《房山区北窖村音乐会传谱及其活态传承研究》，中国艺术研究院研究生院2011届硕士学位论文。由于采煤形成采空区，大庙当下已危，但尚存。

② 参见李来璋：《鉴名录》，香港银河出版社，2001年。

山岱庙藏谱研究》[1]中有“七调迎仙客”，南方许多地方亦有七调之存在。既然这七调存在区域如此广泛，则说明这是大传统的意义。需要明确的是，七调在鼓吹乐中无论是笙管组合还是唢呐为主导的乐队组合都有存在，关键在于如何把握满足七调存在的条件。

在中国传统音乐理论中，有“死笙活管浪荡笛”之谓，笙是定律乐器。在笙管乐队组合中，如同景蔚岗先生所论证的，七调所需条件为十七簧满字笙加九孔管[2]，笙为制约用调的关键，而管子则必须为有背二孔“勾”字音位者。换言之，笙管乐队组合制约用调者首先是笙。在以唢呐为主奏的鼓吹乐队中是否存在这种制约呢？那就要看笙是否存在。乐队中有笙的存在便有制约，若没有笙的存在，这种制约也便无存。但有一点，诸如胜芳南音乐会（还有与其密切相关的胜芳北音乐会。这里的南音乐会是因为镇上一条小河的缘故以分南北，而非人们所知冀中南、北音乐会的概念）等是在近百年前标示用七调的，这说明当时该乐社用调关系明确。如此我们就要看当下的情状。

胜芳南音乐会现在用十五簧笙，虽有九孔管，却基本已经不用背二孔的勾字，以当下笙簧和管子音位的状况显然不能满足转七调。2009年春天我们在胜芳北音乐会看到了乐人们用大小哨解决这个问题的状况。虽然在实际演奏中有二至三调出现主音不稳，但从谱本到实际应用的过程还是让我们看到了乐社所具有的传统，以及为了维系这种传统所采取的相关措施。以问题的发现为契机，我们相继在多个乐社见到了使用大小哨的相同状况。对这个问题的认知有待深入，诸如从何时始用大小哨，何以许多乐社用四调，甚至只用正调与背调，这四调乃至正调与背调是否都有这样的传统，四调与七调有怎样的关系等，都值得深入考辨。

近期，在对北京市大兴区长子营镇李家务音乐会社考察中，我们发现有些曲目当下已经失传，而有些曲目近乎失传。师傅们讲有些曲目是上辈人就失传的，而有些曲目当下只有赵秉义师傅等极少数乐师会演奏，但却很少有演奏了。师傅们讲造成这种情状的原因主要由于仪式中某些程序的削减，这便造成与仪式相须为用乐曲不再演奏。需要明确的是，每个程序中其实有着多首相关乐曲原本固

① 逯凤华：《泰山岱庙藏谱研究》，中国艺术研究院研究生院2008届硕士学位论文。
② 参见景蔚岗：《中国传统笙管乐申论》，武汉：湖南文艺出版社，2005年。

化，因在场参与者的多寡决定仪式的长短而选择乐曲的使用，当某些程序消解，便意味着乐曲无着，久而久之随着这些曲目在仪式中销声匿迹，也便只停留在了谱本之上。另一个原因在于，这些近乎失传的曲目只有像赵秉义师傅等还会演奏，不演奏的原因则在于其年事已高。如此两种因素并置，一是这些曲目可能缺失，二是曲目所承载的乐调如若恰好是多调的丰富性意义，则在此间也要失位了。相信这样的状况绝非一处，这也就是我们看到如《中国音乐词典》等称冀中音乐会用四调，而有些音乐会实际上只有正调与背调的潜在因素。

音乐会社多是在吉礼与凶礼中的应用，承载者以虔诚的心态不敢轻言改变，这是会社中老乐人们讲“为神奏乐”的意义所在。河北安新县圈头音乐会年过七旬的陈小花师傅回忆他在七八岁的时候一句一句非常严格地向当年与他现在差不多大的师傅学习的场景，他当了师傅之后，所传授乐曲与当年没有任何不同：“这是给神听的，谁敢乱动！”的确，该会社五十岁以下、八九岁以上在会的演奏者多与其有师徒关系，这一上一下就有一百五十年。他秉承师傅的理念而传承，这是传统的“顽固性”意义。然而我们也应看到，圈头音乐会谱本上的曲目也是只能演奏其中的一部分，陈师傅讲当年师父没教的就不会了。在这种意义上，说会社传承的严格性在于每一首乐曲自身，会社曲目的整体却是不断缺失，许多乐曲的缺失也便产生其所承载律调缺失的样态。

就音乐会社的笙管而言，当演奏者只会或称只需要演奏部分乐曲之时，依照这些乐曲的旋律进行之音律为用，逐渐就形成了笙簧缺字、就某些乐曲而言却不妨碍演奏的状况。因此，这笙簧便出现了多种存在之可能性，有的乐社用满簧笙，有的用十五簧、十四簧，更有甚者，西安鼓乐中尚有乐社只用十簧笙。问题在于，冀中多个音乐会社以及西安鼓乐的多个乐社中乐谱有“勾”字的存在，七调记载明确。十七苗笙缺字意味着不能转七调，管子背二孔的弃用意味着从理论上勾字的缺失，有些乐社明白“以上代勾”的技术，但长时间根本不用该音位转调，演奏者也就逐渐不明就里。因为笙簧与管都缺字，谱本上原有的音位用其他的字代替，诸如以五六代凡等，这就导致许多谱本中有此谱字，但实际演奏却与谱不符。用调上的缺失又会显现在乐器上，如此形成一种怪圈，久而久之便成了当下样态。实际上在某些乐社中还是有“明白人”，他们竭力想依照谱本加以恢

复，却因笙缺字、管缺孔，不可避免地寻求另辟蹊径。我们以为，这大小哨以及以上代勾等的出现便是在既有谱本明确转调意义上的一种探索。这种探索当然首先存在于那些谱本有着明确标示的乐社，也会有主音不稳的现象存在，但只要从音乐会社百年间音乐本体律调谱器的整体把握，就会看到其活态渐变的过程。如果仅仅从当下活态进行把握，而不去涉及诸如谱本上所反映的律调与乐器之关系，则很难有系统性的认知。因此，对于音乐会社之音乐本体的把握，律调谱器曲诸项缺一不可。

冀中音乐会社的内涵的确深厚。我们应努力把握官属乐人承载与僧道承载之关系，以及这三者对音乐会社存在的直接和间接影响，把握国家礼制仪式特别是吉礼中小祀用乐对音乐会社用乐的贯通性意义。正是各地乐社将国家制仪式之吉礼用乐接衍为“民间信仰”为用，僧道之于祭祀以及多种仪式与国家礼制仪式相通，导致民间乐社用乐来源丰富。当下民间信仰多以庙会的形式存在，作为庙会当然首先是以祭祀神祇的仪式为要，如此为民众精神上的仪式诉求服务；在“为神奏乐”的理念下，乐社由于其非职业性导致对仪式用乐能够相对稳定承载，这也就是历史上主流社会中的律调谱器曲等音乐本体中心特征通过民间信仰的需要以乐社形态积淀在当下的主要动因。如同学界的认知，变是必然，这种变化还是有其诸多不变的因素。从音乐会社的视角切入，真是可以感悟中国音乐文化大传统活态存在于当下的意义，研究应该向纵深发展。

2014年8月初稿，12月修改

（原载于《天津音乐学院学报》2015年第1期）

民歌认知与思考三题

民歌定位

学术界对任何一种社会文化形态总要进行概念界定，以把握其性质及内涵与外延，民歌概莫能外。然而对民歌，却有一些并未明晰的概念在使用。在下以为，出现这种状况在于有模糊地带，尚需辨析以明。

民歌是“以口头创作、口头流传的方式存在于民间，并在流传过程中不断经受着人民群众集体的筛选、改造、加工和提炼。因此，流传至今的民歌集结了不同时期、不同地域、不同身份、不同经历的人民群众集体的智慧和情感体验。在历史的长河中，民间歌曲经历了无数的冲刷和淘汰，日臻完美，并成为人民群众思想情感表达的结晶。正是因为这一特点，民间歌曲才能历久而弥新，才能有永恒的生命力，才能与人民的感情血肉相连，才能成为现代人体验和表达现实生活感受时不断需要去重温和挖掘的思想感情的宝库”①。这一段论述很精彩，涵盖也比较全面，应是广义认知的民歌理念。

民歌是“民间歌曲”，关键在于怎样认知。是民间人士创造的歌曲即为民歌，还是既为民间人士创造又在民间流行的歌曲叫民歌，抑或凡在民间流传的歌曲均称之为民歌？乡间社会中产生与流传的歌曲称民歌，城镇产生与流传的歌曲是否亦称民歌？是由民间人士创造并且长期在民间积淀的歌曲方认同为民歌，还是由专业人士创造、在民间流传的歌曲也称为民歌，抑或由专业人士创造并承载，之后长期积淀在民间的歌曲也是民歌？是更多把握歌曲创造之初始态，还是要将其后传承与发展演化之样态也考虑在内？将这些辨析清楚，将有助于把握民歌定位。学界一些论述中对于民歌的界定不断产生混乱，有必要将这些进行再辨析。

① 参见袁静芳：《中国传统音乐概论》，上海：上海音乐出版社，2000年，第3页。

乡间社会中的人群在生活中自行创造的歌曲以民歌认知可能是一些学者更能够接受者，但这样的认知显然与相关学术著作民歌界定有一定差距，关键是这乡间社会是一个怎样的概念，是指农村、渔村、牧场还是涵盖城镇？城镇中的歌曲是否也属于民歌？民歌究竟是一种纯民间的松散样态，还是在民间也会显现创承的差异性？即有借助嗓音条件以及创作水平（即兴性填撰唱词的能力）形成专门群体，当区域性的民歌创承群体形成之时，是否因非职业性方具原生态意义？是否以所谓“积淀”、“过去时”体现前代人社会生活与情感方为民歌，当下乡间社会中若利用区域性认同的音调填撰体现当代人情感的唱词，是否就已脱离了“原生态”？是乡间社会中的人用区域性音调演唱历史上产生并延续的唱词方为原生态民歌，还是由未受过专业训练的乡民演唱，由乡民们在历史上创造的歌曲方为原生态民歌？若是如此，诸如侗族大歌等将会如何解释？毕竟这是在一个族群和区域之内长期积淀而成，要经过群体性综合训练方能够演唱者。再有，当这些产生于民间的歌曲经过了团队长期集中训练，不再仅仅用于当地社会生活中，而是走出了山寨水乡，来到了城市中，成为各个旅游点具有审美意义的歌唱，演唱者成为靠演唱生存的一群，这样的歌曲与演唱是否还具原生态意义？

当下学界将民歌分为号子、山歌、小调三大类，这样类分既明确又典型。号子“产生并应用于劳动，具有协调与指挥劳动的实际功用的民间歌曲”；山歌“多在户外演唱，其曲调往往高亢、嘹亮，节奏自由、悠长，是劳动人民用以自由抒发感情的民歌种类”；小调“常常在劳动的余暇和风俗性的节日、娱乐、集会时歌唱。歌唱者不仅有一般的群众歌手，还有大量的职业和半职业的艺人。半职业艺人平时从事农业或手工业劳动，遇到风俗性集会或娱乐活动时，则从事商业性表演。当小调的歌唱成为一些人谋生的手段时，小调的发展就具有了双重的性质：一方面，谋生的需要使艺人花力气为小调进行艺术加工，因此小调比号子和山歌更加优美细腻；另一方面，为了迎合听众的趣味，换取钱财，一部分小调又带有商业性、市民的庸俗性甚至低级趣味”①。虽然在认知的过程中还会有一些不尽相同的理解，但这样的类分成为一个时期以来比较权威的定位。问题出在哪里呢？

总体看来，前两种类分原本争议性不大，符合“口头创作、口头流传”的样

① 参见袁静芳：《中国传统音乐概论》，第33—34页。

态，且与特殊劳动形态和特殊地理环境相关，在这样的情状下产生和延续的歌曲更侧重非专业的承载，如此方体现所谓“原生态”的涵义。这些民歌近年来也显现问题的存在，作为号子，由于科技的发展和进步，一些劳动形态已经逐渐消失，与这些劳动形态相辅相成的号子成为了“过去时”，诸如某些区域的伐木号子，抬鱼号子，纤夫号子等，作为“复原”或“再现”，已经失去了曾经的意义。就山歌来讲，最重要的当属地理环境对音乐形态产生之影响，如人们时常用高亢、嘹亮以形容，可以显现乔建中先生所辨析的“音地关系”①，但换一个视角还是可以感受到问题所在。

我们在被认定为山歌类型的区域考察中看到，某些典型音调是当地人群熟悉的区域性诸多民间音调的一种，这些被区域人群认同的音调由当地相当数量的歌手既演唱经典音调与歌词，更依照有认同的音调不断填撰新词，民歌手如不具备依照音调不断即兴填撰歌词以表达情感的能力也难以得到区域人群的认同。这些被区域人群认同且世代相传的音调被认定为山歌的同时是否也具区域性小调的意义？毕竟这些曲调被当地人所不断重复，在这种意义上，当地民间歌曲是否由区域音调以为构成元素？如果这些是为区域小调的意义，作为民歌中小调类型该如何界定？

这小调具有风俗性意义，且歌唱者有大量职业和半职业艺人以为创造与承载。恰恰由于有专业乐人参与，这类“民间歌曲”更为优美细腻，也具一定商业性。问题在于，某些山歌类型中也有这样的区域性半职业艺人之存在，如此我们可以小调视之，或称某些山歌类型亦具小调内涵。小调是民歌三大类中内涵最丰富而且最具模糊边界的一类，学界明确认知有职业、半职业群体存在。学界对于小调认知也显示了这一大类的丰富性，使得该类作品在具有前两类民歌共性特征的基础上更有其独特意义，但某些学界认定不为小调者这种职业性以及区域音调流传广泛的特征又该如何解释呢？

小调新识

学界认定小调是民歌三大重要的门类之一，但在原生态民歌探讨中对该类很

① 参见乔建中：《土地与歌》，上海：上海音乐学院出版社，2009年。

少涉及，这是值得探究的问题。是否流传区域广泛的民间歌曲就不具或称难以把握原生态意义，还是认为只有“藏在深山人未识”的民歌方具民歌属性呢？显然，这三大类都是民歌。也许所谓原生态民歌更具区域特色，引发更多关注，但如此容易引起民歌概念狭义化。

小调民歌具有以下特征，即流传区域广泛，包括乡间社会和城镇，既在日常生活中表达，也用于诸多风俗性场合，小调民歌最具特色的即是有职业和半职业艺人承载。某些山歌类型中区域性音调，诸如爬山调、满汉调、山曲等，虽然划归山歌，其实在各自区域内小调所具有的特征都是存在的，当然也有一些差异，那就是在这类民歌在历史上（没有广播电视以为传媒的情状下）很少具有全国性意义。

如此说来，这小调民歌涵盖区域小调和跨区域小调。所谓区域小调，即是在某些区域之内流行的小调（不强调地理特征）。区域小调属于当地民众口头创造日积月累形成区域性音调、经区域民众文化认同后的积淀，这些音调可以在区域范围内世俗日常多种场合使用，且随场合的不同而用相同音调不断即兴填撰歌词以表心境。有些曲调是一种类型性的概念，诸如爬山调、满汉调等，在这些小调的类下又有许多更小范围的区域性（或者一村、或者数村能够认同）音调，成为区域性社会风俗中的曲调特征，当地人们最能够从这些音调中感受到更强的区域特色。诸如陕西和山西一些区域的伞头秧歌，是由伞头用几个当地人们都非常熟悉的音调即兴填撰歌词，音调是在区域文化中大家都非常熟悉的，在现场要考验伞头即兴编创的能力。这种现象绝非一时一地，王小龙先生在对江苏常熟“白茆山歌”考察中，“发现在这个歌种流行区域内，不管男女老少，所唱的内容尽管千差万别，但是其歌调均大同小异，都用一种在当地称之为‘老四句头’的曲调演唱”。而且他还看到荷兰学者施聂姐对吴歌音乐研究也得出了相同的结论。他将这种这种现象称之为“中国传统音乐稳态特征”①。所谓跨区域的小调内涵最为丰富，在下以为可以把握“单曲式”的跨区域和“歌种类”的跨区域内涵。作为前者，学者们探讨较多的是《五更调》《长城调》《小放牛》《九连环》《鲜花调》《绣荷包》《剪靛花》《凤阳歌》等；后者当下具小调大类下区域性歌种与曲种的意

① 参见王小龙：《扬州清曲稳态特征研究》，北京：光明日报出版社，2013年，第5页。

义，诸如兰州鼓子、扬州清曲、榆林小曲、常德丝弦、临清时调等（有些歌种经常“跨界”亦被认定为说唱类型，存在一定的边界模糊性）。当然不止这些，认知这些民歌种类重在把握其中许多曲目具有多地相通和一致性的意义，就是从这种意义上值得考量民歌的跨区域性，这恰恰是小调民歌的一大特色。所以说小调类型具有更为丰富的内涵，还在于原本是某一区域内生成的民歌作品会如此广泛地传播，虽然在传播过程中因各地方言以及口传诸因素形成变异，却可以看出原本是一个母体，这些作品有如此强大的生命力，显然不仅是民间松散的口传所能够做到。学界对这些民歌形态一直难以把握其历史上的传播脉络，更愿将其归于官员升迁带入，或者归于交通、移民等自然传播方式，然而，从《中国民间民歌集成》各省卷看，除西藏外，每个省都有一些类似或称相关变异的曲目存在，《中国民族民间器乐曲集成》也是如此，仅仅是自然或称偶然性传播方式而呈现这样均匀的状况显然不合情理。

我把这种跨区域存在的小调民歌现象比作“全国粮票”，这样的作比，上了岁数的人都不会陌生。全国粮票在全国通用，而地方粮票仅在某一区域流通（地方粮票亦分省市县多层），在国家制度规定性的范围，全国粮票可以跨区域性地使用，而地方粮票若不能够实现兑换则只能在某一区域使用。这样认知是由于国家机制的意义，小调民歌何尝不是如此？近年来我们通过对乐籍制度的揭示已经把握了这种国家体制内多种音声技艺形式的生成机制和传承机制，即通过不同府州县衙所养的官属乐人既将当地乐歌加工改造纳入体系具多种音声形态的母体意义，又将在他地体系内创承的乐歌和音声形式拿来所用，这是制度下的组织态传播。当这些成为各级官府（特别是高级别官府）诸多场合为用之时，承载群体也有面向社会服务的职能，由此这些形式和内容流入“民间”①。当乐籍制度解体，各地曾经的官属乐人转化为民间艺人，通过地方上的喜好者加以传习承载，这也就是如榆林小曲等歌种既有大量作品属于全国粮票，如《张生戏莺莺》中的一段唱词几乎是《茉莉花》的原版，亦有当地乐人创造加入其中的样态，诸如《掐蒜薹》《害娃娃》等。“全国粮票”和“地方粮票”可在一个歌种中汇聚。

① 参见项阳：《男唱女声：乐籍制度解体之后的特殊现象》，《戏曲研究》第71辑，2006年；《词牌/曲牌与文人/乐人之关系》，《文艺研究》2012年第1期。

乔建中先生在宏观视野把握下敏锐地感知多歌种间的诸种相通性："流传于兰州市的'兰州鼓子'、流传于扬州市的'扬州清曲'以及流传于湖南常德市的'常德丝弦'等同属曲牌体、坐唱形式并基本限于一地的几个音乐品种。它们各有各的传承脉络，也各有各的区域性归属，但这四个品种在伴奏乐器、所用曲牌、歌唱形式等方面的相似性，使我不得不将他们联系起来，并从直感上将它们视为'明清俗曲'的遗绪。"① 相距如此遥远的区域歌种、曲种会存在诸多相通性值得把握。其实与之相通的又何止这些，我们有理由将凤阳花鼓② 以及蒲松龄俚曲也纳入，当然还有更多，如果仅对一时一地的某一首小调作品进行研究可能感受不到问题的存在，但将其置于宏观把握之中，我们就会看到这样的情景。真是有必要将《中国民间歌曲集成》《中国民族民间器乐曲集成》《中国戏曲音乐集成》《中国曲艺音乐集成》《中国民族民间舞蹈集成》等综合认知，恰恰是国家工程使得我们有重新思考的可能。

乔先生在这里涉及到"明清俗曲"概念。徐元勇通过多方面文献资料研究得出以下认知："中国固有语汇中确实没有发现'俗曲'这个词，由此可以推测'俗曲'是一个外来语词汇。""从大量的近代文献资料来看，'俗曲'一词有可能是由留学日本的中国留学生带回来的，输入至中国的时间最晚不会超过20世纪初期，而广泛得到使用则是在20世纪的20年代左右。虽然我们今天不能十分清楚地肯定其具体时间，但是，由于日本是在1879年才新造了'俗曲'这个词……笔者以为'俗曲'一词不太可能在20世纪之前被输入到国内。"③ 在我看来，所谓俗曲是历史上俗乐中的一部分，是反映世俗日常的一些音乐品类，在这里更多以演唱的形式出现而非器乐类型。由东瀛传回俗曲称谓，我们应该溯其源而探其流。

时令小曲、时调，是指此类。将明清联系起来称呼会混淆一个重要问题，即雍正禁除乐籍前后之变化。乐籍意味着其身份为官属乐人，其承载当然是"官乐"。当乐籍解体，由该群体所承载的多种音声技艺形态顺理成章进入"民间"。

---

① 乔建中：《榆林小曲》序，霍向贵：《榆林小曲集》，西安：陕西旅游出版社，2005年，第1—6页。

② 项阳：《关于"凤阳花鼓"研究中几个问题的辨析》，《人民音乐》2013年第10期。

③ 徐元勇：《明清俗曲流变研究》，南京：东南大学出版社，2011年，第4—7页。

雍正禁乐籍是多种音声技艺形态从官方到民间的分水岭[①]，这种意义并非仅限于戏曲，而是指所有官属乐人之承载，小调也不例外。应该把握多种音声技艺形式在乐籍存续期和乐籍解体后的状况。在乐籍制度存续期，社会上多种专业音声技艺形式都应由官属乐人引领潮流，这就是专业乐人创承的意义。既然如此，作为小调在乐籍制度存续期应该由谁来承载呢？有了乐籍制度认知，从南北朝以降直至元明时代的“小调”类型作品显然其主导承载更多是官属乐人群体，这种状况一直延续到清代雍正年间。由于雍乾饬禁乐籍，导致了曾经官养的乐人服务对象和生活状态改变，将既往在乐籍内承载的诸种形态及其作品带至“民间”。从雍正元年（1723）至20世纪初有200年，这是乐籍解体后乐人们及其承载的音声技艺走向“民间”的状况，如若不是刻意考察其与历史传统的关联性，仅凭当下之存在显然难以把握乐籍存续和乐籍解体后带给小调怎样的影响，这就是当下民间多种传统音声形态和这些形态类归下所承载的作品有相当数量在历史上是“很不民间”、所谓“官乐民存”的道理。认知《山歌》《白雪遗音》以及《九宫大成南北词宫谱》等等，要么只探讨作品，要么说其在民间流行的样态，却少有把握承载群体以及前后变化的意义，其实这是很值得探讨的问题。深入辨析可以引发对许多相关学术问题重新界定与认知。

借用明清俗曲的概念，如果我们认同这些曲目中相当数量就是小调的意义，那么，这些小调歌曲可能曾经是为专业乐人创造与传承，其后转而由这个群体在为民间服务过程中使之积淀在民间。所以如此考量，是因为这个承载群体由官而民的转化，把握这个时间节点非常重要。如不能够认知这一点，真是难以把握民间歌曲中亦有很不民间的作品在其中，当下学者们在搜集整理之时将其列入民间歌曲类型也就顺理成章了。就小调而言，相当数量属于曾经的官属乐人创承——特别是以高级别官府所在地为中心的乐籍、乐营中存在（城市，多地、跨区域的意义，体系内创承与发展，面向社会传播），继而在乐籍解体之后转化为民间歌曲——学者搜集整理——归入小调类下。如果能理解我们的推衍，则小调类型的民歌何以会与前两类有如此之不同，小调之内涵何以会如此之丰富也就不难理解了，这也是我们主张在研究中把握“历史的民族音乐学”理念之所在。这里最值

① 项阳：《雍乾禁乐籍与女伶，中国戏曲发展的分水岭》，《戏曲艺术》2013年第1期。

得关注的问题是历史上曾经由官属乐人创承（亦有文人参与）的歌曲如何演化为“民间歌曲”而存世①，把握这一点可对小调民歌内涵丰富性重新认知，毕竟这些歌曲中有专业人士的创造，如此引发的问题在于历史上专业人士创作歌曲与民歌究竟是怎样的关系。

近年来，小调民歌研究者多关注明清俗曲，而对“明清俗曲”从音乐本体角度研究最为全面、最为整体、最具深度者首推陈玉琛先生。他从研究蒲松龄的俚曲切入，集数十年之心血全面把握“明清俗曲”及其当下遗存②，他所认知的明清俗曲相当数量在《中国民间歌曲集成》中都有明确记载，属于民歌无疑。正是这样的情状引发我们进一步思考，这就是兰州鼓子、扬州清曲、榆林小曲、常德丝弦这些区域性民歌种类具体分析起来其内容具跨区域性，这正是我们所要把握的意义。

依照民歌是一切音声艺术形态基础的理念，这些小调已成为多种艺术形态的分子、细胞、母体，小调既可以是歌唱形态、也可以演化为器乐形态，诸如二人台中许多曲调已经具有曲牌意义，而这些曲调中一部分又具有全国粮票意义。这样的例证远不止二人台，学界已经把握住它们的脉络，这是一些具有全国性意义的作品，从当下多种集成志书中可以明确。

我们说，要真正把握住多地民歌中何以有一致性的存在，应该调整研究者的知识结构，拓展知识面，建立起新的学术理念，多把握一点历史形态和相关典籍，然后将其与音乐分析的诸种手段相结合共同认知，掌握了这些，就能够将一些看似不太相干的东西进行有机整合从而产生新的思考。

民歌的功能性意义

民歌当然应从形态上类分，如此对民歌诸种类型有明晰认知。然而，对民歌的认知显然不能仅停留在这一层面上。换言之，对既往民歌研究的一些基本概念还应进行更为深层的探索。如此考量是因为形态类分侧重本体，音乐学者运用所学知识对其调式、调性、节奏、音型等多方面把握，不谙此道者难以胜任。然

① 相关理念可参项阳：《词牌、曲牌与文人、乐人之关系》，《文艺研究》2012年第1期；项阳：《一本元代乐籍佼佼者的传书——关于夏庭芝的〈青楼集〉》，《音乐研究》2010年第2期。

② 陈玉琛：《明清俗曲研究》，北京：北京图书出版社，2011年。

而，民歌研究的领域尚需拓展。认知民歌功能性为用的意义在于，民歌在两周时期既有纯民间为用、又有被规范后拿来用于国家礼制仪式中的情状。同一首民歌在民间的自然样态和被规范用于礼制仪式其功用彰显差异。

也许这是民歌生发之后被用的问题，但民歌也应有不断生发的意义，探讨这个问题需有一定辨析。民歌生发之时的功用和其后被社会纳入某种用途之中，这显然是功能转移的意义。关于民歌功能性的辨析至少应该考量两个层面，这就是其产生之时与产生之后为用的把握。

人们认定为民歌首先要把握其初始，从产生之时的样态上加以考量，而在其后用在哪里又是另外一回事情。我们的问题是，许多民歌并非仅是针对某一首作品而言，而是从某一歌种、某一类型上整体考量，毕竟在一个区域之内经过长期积淀形成区域认同的民歌结构形态，一旦这种区域认同的结构形态生成，其后诸多创制显然在耳濡目染之中、在大的框架之内展开，随着社会的发展，这些形态肯定也要发展，但发展显然不能完全脱离既有的文化属性。诸如蒙古族长调民歌，也许从歌词内容上、从旋律进行中可见差异，但这种形态所具有的风格与结构意义已成标志，区域人群难以跳出，不如此也难以得到认同。我们可随社会发展而考量其歌词内容的时段，但却难以分辨这种形态形成的初始，在这种意义上，我们应辨析形成区域性特征的民歌究竟有怎样的功能性意义，毕竟民歌是在社会发展过程中被不断创造。

从民歌为用的意义上讲，诸如《诗经》中的“风”是各地的民歌，然而，当其被周王室采诗官选入宫廷，归之大司乐管辖，其功能意义便产生了变化（其发生地会继续存在与发展），我们在这里所把握的其生发地是完全随性地使用，还是有某种固化“体态”，以及选入宫中之后的用途？

这十五国风中的相关作品进入王室大司乐承载，我们有理由相信是将民歌生发地的歌手招至王廷，让其直接承载其生发地之民歌（毕竟当时不具录音以及记谱等多种条件），并在其后成为专业乐人而承载技艺和歌曲不至湮灭，显然不会是仅将歌词内容记录下来进行传世的意义，这是“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”（《墨子·公孟》）之表述的道理。有意思的是，东周时代的墨子这样表述不仅对“风”类作品、而是《诗经》的整体意义，是说所有这些都可诵

可弦，可歌可舞。我曾对这种现象辨析，将在王室大司乐和诸侯国之有司承载的这些作品分为两大类型，一是其中部分作品王室和诸侯宫中日常为用，当然要有专门群体活态承载；一是其中部分作品依制将其固化用于某些仪式之中，这是礼乐的意义。这《诗经》内容应该具有礼乐和俗乐的双重功能性意义①。风之《周南》与《召南》归入“乡乐”，《小雅》之部分作品归入“房中之乐”，《颂》明显是在祭祀仪式中为用，这些在周代宫廷中具有礼乐的意义，那些没有被列入礼制仪式固化为用的则是宫廷日常为用，这就是我们认知民歌入礼制仪式之先声的意义（应考量无论入仪式还是日常为用，既然为王室音乐机构的承载，就要对其代代相承，应把握西周王室承载到各诸侯国有司承载相通性的关系以及从西周到东周延续的意义，周代国家制度有此规定性，仅以文本存在显然讲不通）。

应该明确，《诗经》中风类非全部礼乐为用，如果说在其时是从各国选用的意义，但选用之后归入礼制仪式开启民歌进入礼乐之先河，关键是这种礼乐观念主导对后世究竟产生了怎样的影响，毕竟这是国家制度的意义。

从周公制礼作乐始，在三千年的历史长河中以国家制度为依托形成了国家礼制仪式中用乐的理念，这便是“礼乐相须以为用”的意义。礼制分五类，吉、嘉、军、宾、凶，不同礼制仪式类型有乐制类型与之对应。历经长期积淀，这种样态成为中华文明的基因构成，当然会对民间礼俗仪式用乐造成相当程度影响，在国家礼制和民间礼俗仪式中固化为用的乐即为礼乐。在这种意义上，当下民间礼俗（礼制的俗化）仪式用乐同具礼乐功能。既然民歌用于礼制/礼俗仪式是周代以来的传统，有些问题就容易解释，关键在于我们是否有这种理念和意识。

以蒙古族民歌为例，以长调和短调认知是把握音乐形态，但从功能性意义上却可把握哪些属于礼制/礼俗仪式中为用，哪些是日常生活中为用。蒙古族对演唱形式、乐队组合乃至应用场合都有相对严格规定性，正是这些规定性决定了某些形式为礼乐意义，蒙古民歌中当下称之为“古如歌”者即是具礼乐功能意义的创制。虽然此前我多次到过蒙古族聚居区域，由于没有在仪式中体味（回想起来1990年在成陵有过这样的体验，多位专业歌手面对成陵所唱即是这种形态），虽然听过多首曲目但未认真思考，究其原因，还是其时不解其内涵。2013年秋天我来

① 项阳：《〈诗经〉与两周礼乐之关系》，《中国文化》2013年第37辑。

到巴彦淖尔的乌拉特前旗考察，在某嘎查（蒙古语村落的意思）听到了古如歌。这是一种没有伴奏的群体性、庄严肃穆的演唱形态，我在歌声中受到震撼！这是蒙古族最具特色的长调形态，然而，其用途在这里却不具随意性，演唱的民众以及相关学者都称这是仪式歌曲，应该用于礼俗仪式之中。嘎查中的非遗传承人为大家演唱了《三福》等多首歌曲。传统在民间，关键如何把握传统的内涵。所以说，只是从形态上是一种把握，而从功能上却可以认知这种形态所用的丰富性意义。

对于“古如歌”，学界有人讲是蒙古族唯一保存完整的宫廷歌曲。其实，将其归于蒙古族曾经在宫廷中实施的礼乐之一种似乎更妥帖，毕竟宫廷歌曲也有类分的意义，仅以宫廷音乐难以表达真正内涵。现有蒙古族民歌应分两类，一是日常生活中为用，一是礼俗仪式中为用。任何一类歌曲都是历史长期积淀所成（其内容则既有消解亦有不断创造添加的意义），因此，何以形成这样的用乐类型应刻意关注。当下蒙古民歌中有数十首古如歌，诸如《圣主骏马》《绵羊白的房子》《班禅庙》。人们多以为杭锦旗是主要存在地，此次在乌拉特前旗考察，我在现场听到了古如歌类下的《三福歌》，看来这种形态在他处也能够听到和看到（何以如此值得探究），同样有着仪式用乐意义。听着这种深沉而又虔诚的演唱，我不由想到两周时期《诗经》中“颂”的形态。两周时期这颂是在国家祭祀仪式中为用，《诗经》中记载三颂，依在下看来，当时各诸侯国应该都有这种形态而非仅在这三地存在，毕竟各国都会采用这种形态来祭祀祖先。颂在其时用在国家高端的祭祀仪式之中，其后诸朝这种形态可能不仅限于祭祖，甚至会用在高端的天神、地祇、人鬼之祭，这也就是后世所见雅乐之乐章的内容。还应明确的是，后世在国家最高礼制仪式中所创一套雅乐为用，并规定在国家吉礼大祀中只能用这套雅乐中的内容，与此同时，这套雅乐还可以在宫廷的嘉军宾礼中与鼓吹乐共用，凶礼不可用雅乐，这是《大唐开元礼》明确的表述。当我们把握住这些理念，便会看到古如歌之于蒙古族以及当年蒙古人入主中原之时在属于自己的吉礼仪式为用的意义，真是应该深入辨析。还是在礼乐意义上，蒙古族的酒歌、宴席曲，也具仪式性，在民歌中为小调类型，具有嘉礼乃至宾礼用乐的意味。至于蒙古族凶礼是否有专门仪式乐歌呢？回答也是肯定的。如此说来，对蒙古族民歌从礼制/礼俗仪式中为用应为一种视角，长调、短调作为音乐本体形态划分，作为功能性使用则不

能不看到曾经的宫廷礼制仪式为用以及当下蒙古族民间礼俗仪式为用的意义。将功能性和本体形态两种视角结合可对蒙古族民歌产生新的认知。

既往蒙古族民歌研究中多有对功能性为用的关注，只不过是缺乏整体意义上的功能性把握，难以形成学术理念下的视角系统性。只有将学术理念调整到位，将这些形态系统化方能产生整体认知，与礼制仪式相须固化为用的歌曲和乐曲应归入礼乐范畴，无论是历史上的国家礼制用乐还是当下的民间礼俗用乐均如此。

蒙古族与中原文化的融合非从近代始。元蒙主中原，统治者有意识地吸收中原礼制，当时作为国家的官员一定具有国家视野，而不会仅将目光聚焦蒙古族自身。元蒙时期，县以上官府有礼乐户和乐户存在，两样货色齐备，各有各的用处。礼乐户更多承载礼乐中的祭祀仪式，在地方上则更多面对文庙祭礼，乐户群体承载他种礼制仪式以及非仪式用乐。州以上设乐营（归在乐籍），女性乐人们首先面对官府为用，其次面向社会民众。面向社会之时这个群体要在青楼妓馆、茶楼酒肆、勾栏瓦舍等地应差，两种人群都是官属乐人，他们既承载国家制度规定下由宫廷和各级地方官府必须实施的仪式中的礼乐，也要承载官员与社会所需诸种日常生活中需要的音乐形态，《青楼集》[①]与《辍耕录》等多种典籍记录多种音声技艺形态均属于制度下的体系内传承，并面向社会广泛传播，特别是乐籍中的女性乐人更是一种必需的存在。恰恰是这种体系内传承，使得多地有相通性意义上一些曲目的存在。

蒙古族酒曲、宴席曲在礼制仪式中使用是符合中国文化传统的行为。至于蒙古族礼乐何以在当下民间如此保存，还应看到“元之有国，肇兴朔漠，朝会燕飨之礼，多从本俗……大抵其于祭祀，率用雅乐，朝会飨燕，则用燕乐，盖雅俗兼用者也[②]”。这是说蒙古本初多用本族的礼俗，进入中原之后开始新的礼乐观念，即在国家层面祭祀中用雅乐。雅乐在乐队组合乃至专门创制等层面有其特定内涵。蒙古人退出中原之国家政权回到草原，他们既沿袭了曾经入主中原之时礼制仪式用乐观念，而在礼乐使用上经历数百年更多保留本族之传统，更多以本民族的音乐形态融入其中，从形式上可以看出一种经历了国家意义上礼乐观念下方有

---

① 参见项阳：《一本元代乐籍佼佼者的传书：关于夏庭芝的〈青楼集〉》，《音乐研究》2010年第2期；其中有关俗乐的音声形态20余种，涵盖嘌唱、慢词、诸宫调、小唱、小令、调话、合唱、弹唱、讴唱等。

② ［明］宋濂等：《元史》卷六七《礼乐一》，北京：中华书局，1976年，第1664页。

的文化积淀，诸种仪式性用乐的固化为用彰显这种特征。

我们从音乐功能性的视角可把握社会、实用、审美、娱乐、教育等诸种，从功能性用乐视角可将用乐分为两大类型：礼乐与俗乐；在礼乐类下又可显现不同礼制/礼俗仪式为用的意义；蒙古族民歌中长调、短调是从本体形态上类分的考量，这些形态可用于社会不同功能的场合。从礼制/礼俗仪式中用乐与世俗日常用乐的功能性认知是一回事，从音乐本体形态认知又是一回事，关键是要把握这类分的视角。若从多重视角进行把握，相信定能将研究引向深入。蒙古族如此，其他民族何尝又不如此呢？只要有这样的理念就会有这样的行为方式。既然是中华民族的一分子，既然是对传统文化理念有着认同感，而且在历史上即有所谓“普天之下莫非王土，率土之滨莫非王臣”的理念，国家意义上所具有的礼制以及礼乐观念定会对各地当下的民间礼俗用乐产生实质性影响。从历时视角加以把握，从国家礼制与民间礼俗相通的意义上加以认知，从礼乐与俗乐两条脉络的意义上考量，对于当下民歌研究也同样适用，应该会形成研究民歌的新理念并有新成果的问世。

附言：2013年8月，应邀参加在巴彦淖尔举办的“内蒙古中西部民歌研讨会”，应《内蒙古艺术》（草原文艺论坛）主编刘新和先生邀，返京后将会上之发言思考拓展以成。

2013年9月初就，岁末修订

（原载于《草原文艺论坛》2014年第1期）

民歌认知续论

——对花儿等歌种创承机制的相关思考

花儿作为区域民间音调是山歌亦是小调

近期参加了几次有关民歌的学术研讨会，一是在巴彦淖尔召开的“内蒙古中西部民歌学术研讨会”（2013.8），一是在中央民族大学召开的“山东民歌学术研讨会”（2013.11），我将有关民歌的思考形诸文字，应内蒙古艺术研究所刘新和先生约请刊于《草原艺术论坛》①，其后又应邀参加由中国艺术研究院属下中国非物质文化遗产保护中心和青海省文化、新闻出版厅联合主办的“青海花儿论坛”（2014.7），我以“花儿保护与传承的思考”为题，继续辨析民歌研究中的相关问题。

花儿，在当下教科书中认定为民歌中山歌的一种，流传在青海、宁夏、甘肃、陕西、新疆的多民族区域，是当地民众赖以抒发情感的一种音声艺术形态，已经列入联合国教科文组织的非物质文化遗产代表作名录。在这片土地上不同民族的人们对这种音声形态用相同称谓，这是文化认同的具体表现。

学界认知这花儿归属山歌，似与小调没有瓜葛，但深入辨析则感受到问题所在。从山歌论，指其所在特殊地理环境，重在民众非专业性的口头创造；从小调论，是指区域人群创造并传播、用于表现社会风俗生活的一些音乐作品，侧重城镇里巷民众之创造，有一定数量的职业和半职业艺人承载这种音声艺术形态，当地民众有相当程度的文化认同。

以地理环境类归民歌，有合理性却失之简单。这样划分相对明确，却忽略了多层或称深层内涵。若依地理环境类分，应该建立起相应体系化认知，即山区类型、平原类型、沿海类型等。当然还可以更为细致类分，诸如高山地区和丘陵地

---

① 项阳：《民歌认知与思考三题》，《草原艺术论坛》2014年第1期。

区的差异、农耕与游牧的差异等，但当下民歌类分显然不如此。也许作为山歌类型，学界更强调其地理环境以及原生性和非职业性，然而细究起来难以这样认知，看来对于民歌类分真是有再辨析之必要。当然，以劳动形式划分是最明确的，特别是号子类，就是劳动者的创造，其在生活中的应用多不具职业歌手的意义，这样类分值得肯定。

学界敏锐地把握住小调类型由职业和半职业歌手加以承载，这是最具特征意义的把握。问题在于，小调民歌是否都是非职业创作？职业和半职业歌手仅为承载，还是参与创作，抑或创承的主导？小调是否为城镇里巷有闲阶层创造之专利，是否均为非专业创作？是非专业创作之后专业人士参与承载，还是亦有专业人士参与创造和承载？由专业人士参与创造是否也称民歌？乡间社会中有没有小调？如若乡间社会中有小调存在，是城镇传播至此，还是乡间社会也会产生小调？广袤的乡间社会是否只会产生号子和山歌？由职业和半职业歌手承载的山歌是否具有学界所辨析的小调的某些基本特征？如果有小调特征，这些山歌该如何定位？既往民歌分类是否也有类分不明之处呢？

在实地考察中我们看到，一些山歌类型的歌种常常有着在一些区域相对固化的音调，成为民间歌手承载并用于创作的“底本”。这些固化音调底本形成难有时段上的把握，多是世代相承，许多歌曲是在被采集之时加以命名。民歌采集者可以将这一时刻所听到的民歌“定格”，然而，由于这首民歌的曲调具有底本意义，在当地可能会被相当数量的歌手以不同内容予以填充，一曲多用，同一曲调以不同内容冠以不同名称。在一个区域范围，常有多支这样的音调供歌手不断填撰新词为用，这是所谓区域音调的意义。每个区域都有民众和歌手非常熟悉的曲调，这些曲调靠当地歌手不断翻新歌词内容，与时俱进，成为一个个不同的“版本”。依区域性音调填词被大家所认同，有更为广泛的流传，甚至可能成为“经典”，并为歌手再创作的源泉。这些区域音调该怎样认知，是在山歌类下的典型性意义，还是亦有区域小调的意义，该类区域音调的承载者具有怎样的身份？从这种创造的逻辑起点上认知，可把握民间意义，但从当下区域民间音调的承载来看则并非纯民间、非职业性歌手创承的意义，历史上其实也是如此。

从当下看，各地民歌承载者有职业和非职业之分。职业歌手可加入专业演出

团体，也可“单飞”参与多地多种演出。演出可在大型歌会、歌舞厅以及旅游点。他们对广播电视以及新媒体趋之若鹜，表现得与时俱进。一些歌手虽然尚不足以此为业，也因歌喉出众经常出现在区域范围相对小的多种演出场合，具有半职业歌手性质。再就是当地有能够演唱数首民歌作品的庞大民众群体，他们当然不具职业性，却是区域音调存在的坚强基础，可以说没有他们也就缺失了这些区域音调存在的文化空间。民众对当地流行的音声艺术形态有文化认同，认定这是属于他们的艺术形式，浓郁区域风格的演唱能够表达他们的心声，或称这些歌手已成为当地民众心声的代言人，受到追捧，这使职业和半职业歌手产生荣誉感和成就感。

山歌作品同时兼具山歌和小调两种类型，花儿、信天游、山曲等在某种意义上讲就是区域性的小调民歌，只不过这些歌种所在的区域范围有大小之别。这些歌种在区域范围内相对稳定，某些作品，或称以区域音调为底本的作品有“合适”的机遇也会走出这片区域，使其传播范围更加广泛，这些都是小调特征的基本显现。依地理环境划分对某一时段的研究有其合理性，但进入深层研究则不能简单化认知。

山歌之类分强调其地理环境，强调非职业创造的性质，从文化创造的土壤来讲，要追溯源头，这样认知的确有道理，但民歌的创造与再创过程未必都是非职业性。从非遗视角看各地的山歌，在民间活跃着一群以演唱为职业或半职业性的歌手，这个群体是为区域民歌的创造者和引领者，山歌、小调概莫能外。农民歌手从事劳动生产之余，能够以其出色的歌喉和其承载地方性音调所构成的民歌作品，在自娱自乐的同时，还参与当地多种民俗活动中的演唱以获取一定报酬（可不必在意取酬方式），这就是半职业性。相对成熟的区域性民间音调，由职业和半职业的群体承载并不断创造，引领区域民歌的发展，又何尝不是区域性小调的意义？

学界刻意关注小调的民歌城市与城镇文化背景及流行的广度，似乎小调就是有闲阶层创造出来的民歌类型，有职业和半职业艺人创造和承载，在市井中广为传播。依照“传统理念”，花儿作为山歌类型的一种，其初始阶段具有纯粹“民间性质”，但是否讲这些花儿在被采集之时都由非专业人士承载呢？我们的民歌采集者难道不是去寻求当地职业歌手加以采录吗？有多少民歌是真正从“非专业”民

间人士中采集到的?

这里有一个怎样认知歌手的“职业”和“半职业”问题。我们以为，在民间，当歌喉出众并掌握了一批当地经典性民歌的歌手从一般民众中“脱颖而出”，为当地民众所认同，参加多种礼俗场合的演唱，有了一定收入，这些歌手就有了专业或半专业的性质。这个群体所掌握的民歌是其创造还是承载，是需要辨析的问题。这些彰显区域性民歌特色的曲调为当地民众所熟悉与认同，曲调本身可以不断填撰新词以表达不同情感诉求，而且其承载者又具职业或半职业性质，不仅在山野乡村，在当地城市与城镇也有广泛存在与传播，这些区域性音调也就具有了区域性小调的意义。从地理环境上进行类分是民歌分类的一种认知，从深层把握来看，许多山歌类型具有小调民歌的多种特征，这区域民间音调成为不断创造的源泉。在这种意义上讲，这花儿既是山歌，亦为小调。其实所谓小调也是学界近百年来所给予的称谓，历史上更多以时调、小曲相称，应该考量冯梦龙的《山歌》显然不是当下所界定的山歌类型。“书契以来代有歌谣。太史所陈并称风雅，尚矣。自楚骚、唐律争妍竞畅，而民歌性情之响遂不得列于诗坛，于是别之曰‘山歌’，言田夫野竖矢口寄兴之所为，荐绅学士家不道也。唯诗坛不列，荐绅学士不道，而歌之权愈轻，歌者之心亦愈浅，今所盛行者皆私情谱耳。”①冯梦龙所辑录的《山歌》应为世俗的山野、乡野、村野中都可咏唱的时调，是民歌性情，为“诗坛”不列、“荐绅学士不道”之属，与《挂枝儿》属同一类型，诸如“私情”、“杂歌”、“咏物”、“私情杂体”、“私情长歌”、“杂咏长歌”、“桐城时与歌”等十卷，世俗化的内容和形式应归入小调范畴，切不可以名称定性。

花儿等歌种应怎样创承与保护

非物质文化遗产重要的理念在于有效保护创造与传承。认清非物质文化遗产是传统文化的活态积淀，把握其深层文化内涵和创承机制，是有效保护与创承的关键所在。

1. 保护花儿的创承机制，避免创作与传承相脱离

花儿等歌种的创承机制，其核心体现在歌手应用区域音调演唱与再创作的一

① ［明］冯梦龙：《明清民歌时调集》（上），上海：上海古籍出版社，1987年，第269页。

体性，歌手既承载又创造。认知花儿等歌种在民间创造与传承的基本样态，对传承机制有效保护，是传承与保护的关键，否则便会置花儿等多歌种于无源之水、无根之木的尴尬境地。花儿等歌种创作与表演相脱离，表面上轰轰烈烈，刻意打造品牌，其实并非长久之计。

我们看到，当下一些区域热衷于从民间发掘歌手，关注其嗓音条件，重点培养。掌握一定演唱技巧，能够演唱数首在当地广为流传的经典歌曲便被视为当地歌种的传承人。以培养歌手的方式进行传承只是保护民歌特性的一个步骤，这显然不是全部的意义。应该思考，这样的方式是否从真正意义上把握了非物质文化遗产保护与传承的实质性内涵。

花儿等歌种是区域文化中广泛认同的音声技艺形态，把握其在民间的创造传承机制是对其进行有效保护的关键所在。这种创承机制就在于民歌手能够在多种民俗和公共场合既演唱成熟和具有经典意义的民歌，又可因应不同场合依所掌握的区域音调有针对性地不断填撰新内容，从而使得这些区域民间音调日久弥新。形成区域性影响的民歌手应该具备这样的能力，这就是培养民歌手适应民间环境、在多种场合创造性发展民歌的机制，也是非物质文化遗产代表作项目民歌类型的活态意义。

当下进入职业状态的歌手表现出创造和演唱分离，侧重“表演”，这就严重束缚了花儿的主体创造性发展。我们看到，当下对花儿的挖掘整理、为民歌手写作和花儿传承处于各自分立的状态，这种做法看似合理，其实弊端多多。专业分工过于明确割断了创造与传承的有机联系，这不能不说是一种遗憾。如果我们能够辨清花儿等歌种在民间的创承机制并刻意保护，使民歌手在有一副好嗓子、掌握一定演唱技巧的前提下增强创作的能力，为花儿等歌种的创造性传承提供不竭动力的同时，也便实施了真正的有效性保护。

我们可以调整思路，在对歌手从歌唱技巧和演唱风格等进行培训之时加上适应多种民间礼俗场合即兴创造的相关内容，以在民间礼俗中近乎“实战”的形式来培养歌手的创造力和多种能力，这当然包括特色方言风格的训练以及文学修养等诸多方面。回到民间态的民歌环境之中对这些应该会有真切的感受。

我参加了几次由政府组织和民间自发的花儿会，深感其中差异巨大。政府常常将各地之歌手调集在一起举行“民歌节”，演出形式多是一方舞台将歌手与观众

区域隔开，歌手演绎经典，观众欣赏。虽说观众到场也是参与，但这种对民歌集中展示的形式，电视台或直播或录播，与城市中欣赏一场广场类型的音乐会基本相同。人们希望看到高水平的表演，这是推广花儿等歌种的一种形式，但从非物质文化遗产保护的角度来看显然不是最佳和主导模式，或称侧重点不应在于此。

民间花儿会等作为当地民众节日的功能性值得探究。以花儿会命名，聚焦唱花儿的事项，这是着重的意义。许多地方申报非物质文化遗产代表作，是将具有整体意义的民俗活动从代表和典型性意义上加以命名，民俗学家、社会学家与音乐学家看待花儿会对同一事项解读必然不同。在老爷山花儿会山场中的多处地点，来自周边村庄中的歌手和民众聚在一起，既有独唱展示，亦有对歌形式，还有歌手与民众的互动表现。歌手常以多支不同的旋律变化使用，有时也用相同旋律演绎不同的内容，在诙谐风趣、机智幽默中表达爱意，述说对大自然的敬畏以及对美好生活的愿景。青年男女互表爱慕，中老年也多有在场，也许是在重温美好的回忆。许多歌手演唱的多是一些经典花儿曲目，也有相当比例属于运用大家所熟悉的、歌手偏好的区域音调来即兴填词演唱，在场者更看重歌手这方面的能力，时不时报以叫好声，这样的场景尽显这种民歌形态的本质内涵，这就是花儿创承机制的意义所在。在舞台上演绎经典与这种既演绎经典又因时因地依区域音调不断即兴创造的文化内涵都需要，但从非遗保护的意义上讲来更应该看重后者。

2. 区域民间音调日久弥新

如果说，区域文化由颇具地方特色的文化基因构成，音乐上这种地方文化基因应是历经长期积淀以成，受地理、方言、风俗等多方面影响所致，有着鲜明特色与风格的区域音调。在一个区域范围存在的多种区域音调，成为彰显区域音乐风格典型代表，也是区域音乐形态发展的不竭动力。既往学界对区域音调重在把握新创之时以为动机和素材的意义，却对不同区域所特有的音调存在缺乏深层认知。如果说这民歌是为音乐创作的源泉，那么，这些区域音调有如一只无形的手也在左右民歌自身的发展。从研究理念上强化这种认知，将对传统音乐的深入探讨有着至关重要的作用。对于区域音调应该从文化整体意义上进行全面辨析，这是学界重要的学术关注点。

许多地方歌种都有这样的区域音调，有些区域音调学界已有相对多的总结，

有些则停留在依某些音调所创歌曲的观察层面，并未对区域音调进行系统梳理。这种只是记录以区域音调发展而成的民歌，却不对由某种区域音调所衍生同底本民歌进行辨析，难以认知区域音调的意义。我们只重从一棵树上摘下这一个果实，却不对其归属于哪一棵树、是否“基因”相同、是否同一棵树上有众多果实进行整体把握，更何况一年一度连绵不断，而且其种子还会继续生长，这因果之间的把握至关重要。对多地区域音调进行总结归纳，可以构成学科意义，即“区域音调学”。研究者在广泛把握某一区域范围相同和相通变异音调基础上，要能够从地理、方言、特殊发声技巧之形成、风格特色等层面做全方位考辨，这对研究者的学术理念和知识结构会提出新的要求。

我们在山西、陕西、内蒙古、江西、广西考察传统音乐之时对不同区域的特色音调有朦胧的感受，民歌发展史上的一些经典事例也给我们以启迪。人们常常通过歌词所表达的时空意义去把握同一旋律衍生不同歌曲的前后序列，例如20世纪上半叶陕北民歌手李有源对《东方红》的创造。《东方红》的旋律原本是流行在陕北的区域民间音调，在《骑白马》歌名存在之前还应有不少依此音调产生的歌曲。换言之，《骑白马》并非这支区域性民间音调在同期唯一命名的歌曲。在区域范围内流传的同样曲调填撰不同歌词以表现不同内容、抒发不同的情感，这是在某区域内用大家都比较熟悉的运用民间音调不断创造的机制。音乐工作者记录了“这一个”，并加以命名，不同的音乐工作者面对另一位民歌手记录下曲调相同或相近，却有着不同歌词内容的作品，依内容命名，又成为另一首歌曲。《东方红》就是这样的创作过程。李有源是熟悉当地民间音调的民歌手，他运用当地流传甚广、此时由他承载的民间音调，充满着对领袖的敬意重新填词，于是便有了唱遍大江南北、传唱多半个世纪、成为一代伟人象征性意义的经典作品。这有赖音乐工作者的记录，当然传播广泛也不能说没有政治因素。这种区域性音调在当地一直处于“再创造”的过程中，其作品虽没有像《东方红》这样再次走出黄土高原，走向全国，响遍世界，却依旧在当地不断表达人们在日常生活中的情感。这样的事例既反映民歌手的创造力，也说明区域民间音调具有很强的适应力，在民间长期打磨中存在的音调，琅琅上口的旋律不断配上新的歌词，化为新曲。依学界认知，这支区域音调是为山曲，在当地信天游类下亦有多支区域音调，我们应将这一类的多支区域音调进

行辨析，既了解相同曲调所创制的不同歌曲内容，又了解不同曲调的同区域性，以把握区域音调的整体意义。有了这种理念之后深入下去必有新的收获。

在陕北和山西吕梁，我们多次对伞头秧歌进行考察。这伞头秧歌，当下归于民间舞蹈类型。伞头为秧歌队的头，他手撑一把花伞，在秧歌行进和走队中起着引领作用且花样众多。当秧歌队停下来，这伞头又是一位出众的民歌手角色。两支秧歌队伞头对歌环节甚有意思，常常以歌唱形式出题与应答。伞头们必须把握相当数量的区域民间音调，并对其中一些曲调的使用情有独钟且得心应手，在对歌时会以其熟谙旋律的词格将此时此地所思所想演绎填充，这是创造力的体现。正是这种即兴的机智与把控能力，赢得了区域人群的尊重，享誉一方。还记得2006年在绥德，一位有名的伞头在告庙演唱[①]中与秧歌队员们一唱众和地演绎了这样的内容：

进了庙门忙撞钟，神的耳朵钟的音。双腿跪在地溜平，敬完了神灵再前行。

这段歌词所用曲调全国人民都非常熟悉，与著名音乐家李焕之先生创作管弦乐《节日序曲》中所用曲调大致相同。这引发我的思考：是焕之先生的创作被当地民众所采用，还是焕之先生采集了区域民间音调用于创作呢？答案当然是后者。这首作品的解说词中讲，焕之先生在陕北采集民间音调用于创作之中。焕之先生将该音调以新体裁样式进行再创作，使其传遍了中国，这首作品走向成功的诸多因素之一是他成功地吸收了在当地经过千锤百炼、广大民众喜闻乐见的区域音调。与此同时，这首民间音调在这一区域中不断配上新的唱词而被重复“创造”，这同一首旋律被相同或不同歌手演绎出相同或不同的歌词内容，相信这种创造还将继续。在2013年元宵节期间，我们在黄河东岸的山西吕梁地区考察，当地伞头也用了这首音调，我向其询问这首音调的归属，伞头明确告诉我这是黄河西边（陕西榆林地区，一河之隔）的秧歌调。看来这曲调的归属在当地人心目中有一定之规，各个区域都有属于自己的音调，却又可以借鉴使用他地之区域音调并

① 据当地人告知，所谓告庙是指秧歌队在串村走寨之时须先到该村的主庙中以演唱的形式供奉神灵。清涧伞头白明礼先生为我们用相同和不同音调演绎了面对不同神灵的告庙歌曲。

填撰新词。这便是传播的意义。

此刻，我在书房，放上一张《中国音乐地理》之“晋陕黄土高原区”中的CD[①]，其中盲艺人刘红权带着哭腔以苍凉的声音所唱左权开花调中的《光棍哭妻》不就是著名歌唱家郭兰英所唱的《绣金匾》的音调吗？只不过前者依旧在当地流传，而《绣金匾》由于特定的歌颂周总理的场景配上著名歌唱家郭兰英的演唱从而家喻户晓。清涧著名民歌手白明礼演唱的道情《闹书馆》又何尝不是与《翻身道情》有着同一母体？无论演唱旋律还是伴奏的过门音调，都如出一辙。还是那种印象，不定有什么机遇使得区域性的音调能够流传全国，而同音调却还在某一区域内或是以古老歌谣加以演唱，或是不断被填撰新内容显现旺盛的生命力。这样的现象难道不值得我们深入辨析吗？

还记得2005年我们在广西柳州采访的日子，当地著名民歌手为我们演唱了多首非常有特色的民歌，其中在当地被封为歌王者给我的印象最为深刻。当地民众封他为歌王，除了他有很好的嗓音条件外，关键是他能够用大家熟悉的“调调”在对歌中非常聪颖、风趣地将身边的人与事物融在其中，赢得大家的赞誉。由于此前没有把握当地区域音调都有哪些，加之方言的因素，我对歌手演唱内容及其所用曲调的判断受到了严重阻碍。回京之后，歌王给我寄来他新创的“民歌”。书中没有曲谱，这曲调定是当地民众熟知、更是他所喜用者，这就是区域性音调不断用于民歌新创的意义。

2004年我在青海大通县老爷山考察花儿会，一位歌手突然唱出了我儿时在广播里经常听到的旋律，回想起来这首歌名应该是《毛主席来到咱们农庄》。我没有记下演唱的新词，但既往的歌词却在脑海里跳将出来：“麦苗儿青来菜花儿黄，毛主席来到了咱们农庄，问寒问暖听端详，好像春雷响四方。”演唱者讲他来自甘肃，说这是他们那里的流行曲调。如此给我们以启示，这区域民间音调真是有强大的生命力，不断“翻新”即意味着新的创造。又回到此前的问题，这些区域民间音调在当地究竟算是山歌还是小调呢？难道存在于多山地带就应该以山歌类分吗？在区域范围内大家都熟悉的音调，既有职业歌手，亦有半职业歌手（并非以此为业，却可以为自己带来声誉甚至一定的酬劳），当然也有民众的广泛认同。恰

① 黄虎：《中国音乐地理·晋陕黄土高原区》，南京：江苏文艺出版社，2014年。

恰是这种广泛认同是区域音调生存的文化土壤。

就花儿讲来，区域民间音调为最彰显就是“令曲”的意义。在我们看来，这些在各地相对稳定的令曲其实具有特色小调。诸如青海有河州大令、白牡丹令以及多种令，甘肃和宁夏等地多有代表性令曲的存在。从小一点的块面关系看，其实每一个地方都有自己的令曲，诸如西宁的黄花姐令，互助土族的尕联手令，循化、民和的水红花令、清水令等。相信当地的学者和歌手都能够如数家珍地讲出或者唱出属于自己所在区域的令曲，每一种令曲都可以配上不同的内容，甚至同一令曲又可以衍生出相当多相近却又有些变化的音调，这些因方言以及特种用途等多因素形成的令曲既有各自的风格又都属于区域民间音调。当地歌手依这些令进行再创作，既以歌名相称，又明确令的归属，这就是依此种明确的区域音调不断实施再创作的过程。由此说来，花儿这个歌种真是有着非常丰富的区域音调内涵，值得深层辨析与梳理。

区域音调是各地人士在常年积淀、打磨的基础上提炼而成，因而最具生命力。很有意思的是，在音乐这种注重二度创作或称多重创作的艺术类型中，这种运用区域音调进行再创作的现象可以说是传统，而且引入到了专业音乐创作领域。如果说这区域音调还是限于某一相对稳定的区域范围，那么，引入到专业创作领域我们更多关注的是曲牌的意义。中国的曲牌可以说浩如烟海，但有一些是社会上专业曲作家常用的，何以如此呢？在下以为，这些曲牌的音调一定是经历了社会检验的过程。换言之，这些曲牌的最初创制由于其旋律的特色得到了社会的认同与推崇，方激励曲家有意识地运用这些曲牌不断创制新词，演绎新的内容。诸如【驻云飞】【挂枝儿】【锁南枝】【山坡羊】【劈破玉】等很有可能是一些区域民间音调在一定区域流行之时被曲家看中后加以命名，成为某一区域依曲填词的特色音调后进入专业领域而有更为广泛的传播。我们看到，康熙五十四年的《御定曲谱》和《御定词谱》恰恰是这样的创制的集合，其特征是某一个曲牌在有基本样态的基础上，还记录了词格略有变化的多种“又一体”，这其实就是区域民间音调被曲家采用之后拓展的意义。

区域民间音调切实存在，音乐工作者也常将这些记录，作曲家也常以此作为创作的源泉，对区域民间音调的生成机制、深层内涵如何深入挖掘，是音乐学界

值得下力气的关注点。

3. 呵护文化土壤——民俗文化传统

我们以为，这文化土壤是各自区域内为当地民众所广泛认同的诸种民俗文化事项。民俗在非物质文化遗产名录中为一大门类，由民众共同创造承载、共同维护，成为当地传统文化的有机构成。诸如庙会、婚丧嫁娶等，都属于民俗事项的基本元素。民众赋予了这些民俗功能与职能，不认同这些民俗则意味着自己不属于这方土地，游离于这里的传统文化之外。

花儿能够成为千百年来民众的精神诉求的表现形式，一定有其存在的深层文化意义。有说花儿是为山野之曲，花儿主要为情歌，花儿的演唱有诸多禁忌，诸如不能面对长辈、不能在家中演唱等，这当然是针对花儿某些演唱内容的表达。花儿在当下涉及领域广泛，已经成为区域性歌种，融合并彰显这一文化区域中演唱形态的特色，这演唱特色又与当地文化生态息息相关。基于以上考量，我们当然要把握某些特定内容的特殊禁忌，但更应该明确这种音声技艺形式区域性代表的整体意义。

当下花儿也走向了专业舞台，还成为当地一些民俗村等旅游点等不可或阙的演唱类型，表明作为一种音声技艺形态的花儿可以脱离其原生土壤而独立存在。在互助土族自治县，文化局相关领导告知，全县在外以演唱花儿为业，且有较好收入者达数十人，在本县从事花儿演唱且有一定收入者人数更多。每年农历二月，县里会组织这些歌手为当地民众义务展演，这既是检阅也是交流，更是对互助花儿发展的激励。作为音声技艺形态的花儿，乘着花儿进入联合国教科文组织非物质文化遗产代表作名录的东风，的确可以作为一种“产业”而存在。也许人们会说，这片土壤可以源源不断地为这个产业的发展壮大提供人才，产业化的发展壮大则意味着无需保护便可生存，岂不是好事？能够以演唱花儿作为生存手段当然是好事，也会满足不同区域、不同阶层人们的精神需求，这样的演唱走向产业的同时更具商业化意义，这是社会发展文化需求的一部分。然而，歌手们更多是在演绎“经典”，若有新作便要靠相关作曲家以及当地文学工作者为其创作，这种音声技艺形式原生样态的缺失，长此以往难说对保护与发展有利。我们需要思考的是，从非物质文化遗产保护的视角究竟哪些是为根本，应以怎样的传承方式为重呢？

在本世纪伊始，中国的昆曲进入联合国教科文组织人类口头与非物质文化遗产代表作名录，国家开始整体关注非遗之存在。受文化部委托，中国艺术研究院连续数年在北京五洲大酒店等地召开关于非遗理论的研讨会，意在保护文化多样性以及积淀深厚的文化传统、当下属于濒危态的代表作项目，目光聚焦濒危，以抢救为重。国家开始对非物质文化遗产代表作项目进行分层级保护。然而在接下来的操作中，人们的理念有所变化。凡有相对深厚的文化传统、当下有保存价值者通过普查分期分批纳入保护范畴，人们更看重被保护对象的文化内涵与存在价值，已不局限于是否濒危的意义。通过非遗保护提升对传统文化的认识是最值得肯定之处。有些非遗项目非濒危态且又有实用价值，于是许多人的目光越来越聚焦开发、所谓“产业”的意义。能够使一些代表作项目通过开发弘扬传统文化也是好事，然而，我们的确应对非物质文化遗产保护的基础性理论进行深层梳理与探究，处理好保护与发展的关系，使传统文化得到更好的发扬光大。

整体来看，由于有文化认同，花儿还算不上濒危态，只不过存在较松散。花儿在整体意义上讲是区域人群有广泛认同以歌声表达情感的音声技艺形态，由于情歌占据相当比例，更多适合在山野之地演唱，如此产生一些禁忌。既为艺术形态，即不仅表达男女之情，更有对生活的憧憬，对大自然的赞颂，对祖国的热爱，等等，许多专业词曲作家也为其进行专门创作，从内容上当然是泛化的。

所谓“纯正”的花儿当然首先是民间的，这是非物质文化遗产保护意义上的主要对象。从创承机制上把握，应该是花儿于民间礼俗中的广泛存在。虽说花儿在人们情感表达中可以信马由缰，但毕竟有所禁忌，所谓禁忌也是民俗的有机构成。花儿会以民众在特定时间、特定区域集聚在一起演唱为基本特征，以歌会友、以歌传情。但花儿会已然成为区域民族和人群的节日，这种节日的意义又是民俗的。再有，人们来参加花儿会并非只有对歌一种目的，这花儿会在一些地方有如庙会性质。而庙会文化一般有三种功能，敬神、娱乐与物资交流，对歌是“花儿会”的功能之一，当然是重要的功能。

花儿会在各地多是一年一度或数度，但区域性的花儿歌手显然不仅限于花儿会的演唱，否则平时怎样保持声音技巧，又怎样使这种形式不断地创造？这就应将目光转向歌手的日常生活，把握区域范围内职业和半职业歌手的生存状况，需

要观察除了男女交往中的传情与自娱之外，在当地还有哪些民间礼俗场合有他们的存在，所演唱的又是哪些内容。把握住这些就会有答案，这就是我们讲要呵护文化土壤——民俗文化传统的理由所在。忽视歌手生存的民俗文化土壤，也就忽视了这种音声技艺形态创造的文化空间。作为当地民众认同、具有区域特色的音声技艺形式，我们既应把握其区域音调和在当地民间礼俗中存在的意义，更应把握花儿在民间礼俗中多种功能性“为用”，以及脱离了这些民间礼俗功能性为用之后的存在。我们探讨的是非物质文化遗产代表作项目花儿的保护与传承，应对以上这些层面全面把握与辨析，厘清传统意义上花儿的创承机制，认知该音声技艺形态民间存在的原生样态。对于许多文化事项从“逻辑起点”上梳理与把握方具整体意义，否则便会舍本逐末，这是诸多区域性具有特色的音声技艺形式难有持续性发展动力的根本所在。

非物质文化遗产申报需有明确类分，人们常将一些艺术形态提升并加以类归，如花儿分在民间音乐类下的民歌选项之中。然而，这花儿会怎样类归呢？花儿会可以民俗类别申报，只不过这民俗主体以花儿为基本特征，因此既可归于民间音乐又可归于民俗。乡间社会中许多音声技艺形式如果没有民俗文化作为平台，许多活在民间的音声形态就可能要失传，许多音声技艺形式与民间礼俗是依附共生的关系。一种艺术形态在民间如果没有民众的文化认同，没有民俗需求以为支撑，不可能长期延续。我们在多地考察的过程中看到，许多地方由于政府力量的介入，原本自发性质动力十足的民俗越来越多地产生了“依赖性”，一旦政府缺位，民俗节日便暗淡无光。因此我们说，只有呵护传承与创造的民俗文化土壤才能为“艺术”的发展提供不竭动力。

4. 政府主导下的民歌传承与发展之关系

参加几次“民歌节”在下深感困惑萦绕，非物质文化遗产代表作项目以及传承人成为民歌节主角的同时，也成为区域性的文化名片，我们本应感到欣慰，毕竟非遗项目不能“养在深闺人未识”，应让其发扬光大，各级政府部门重视其辖域之内的非物质文化遗产的确是好事。但还是应该处理好传承保护与发展、产业化与民间性、原生性与再创造之间的关系。

保护传承与发展，当然是从非物质文化遗产视角的把握。作为非物质文化遗

产，如果不去保护原生样态则意味着方向迷失，妥善处理好保护与发展的关系至关重要。地方政府对于非物质文化遗产保护有专门单位，主要负责非遗项目申报与保护经费使用以及传承人管理，监督项目申报书中各项措施的落实职责，使大家能够通过非遗代表作的“原生样态”认知传统之所在。政府对文化当下发展起重要作用的职能部门是各级文化馆，这是文化厅局属下的单位。文化馆工作人员在活跃群众文化生活的意义上负责组织人才培训、社区服务等等。两者工作性质不同，目标也不尽一致。面对区域文化资源前者在以传承人为中心的前提下更强调整体保护，就音声技艺类非遗讲来应更多关注其文化空间的意义，而后者则更多以与时俱进作为工作的基本思路。

非物质文化遗产的原生意义在于原生地的保护与传承，当其开发利用、侧重产业化发展，便失去了其原生性，只能是一种再生性和衍生性的意义了。依在下看来，在非遗代表作项目上开发利用都是脱离原生性的空间存在。作为非物质文化遗产并非不需要发展，也并非不能够融入现代社会，哪怕是将其中的文化元素作为新发展的材料也有意义，但打着非物质文化遗产的旗号过于重视后者不能不说是舍本逐末，颠倒了位置。作为非物质文化遗产的原生性在于传承机制以及生存空间的把握，在传承过程中当然有创造性在其间，重原生性并非不要创造与发展，恰恰在原生样态中发展方为非遗保护最应关注者，应把握非物质文化遗产代表作主体与整体之关系。花儿作为当下一种艺术形态，既可以在其生发地存在，亦可由其承载者脱离其原生环境而生存，展示所谓经典意义，新的创造成为那些音乐院校走出来的专业人士在把握花儿基本特征之后的再创制。现代社会需要立体的、多层次的艺术形态，这原生作品既可以现代理念包装，亦可作为新创作元素加以使用，但更应尊重非遗项目的原生样态。

常有人讲，艺术贵在创新，不创新则意味着死亡。从艺术的整体意义看的确如此。但就音声形态的艺术类型讲可能会有一定的特殊性，中国传统音乐的创造机制也有独特之处。唐宋时期形成的词调音乐仅从每一首作品看的确内容各自不同，但人们常忽略词乐并非仅是文学意义。这词与乐是有机的整体，词乐可唱，其初创之时应该词曲同在，其后却成为依固定词格填词，曲调依旧，所谓瓶旧酒新，也是创新意义。有意思的是，这种样态竟然在中国延续了上千载，并影响了

众多的音声技艺形态，诸如戏曲、说唱等。

中国传统音声技艺的研究者对这种现象多有关注，明确这是中国上千年的“传统”。是否这样的传统就意味着创新意义不足？恐怕还难以这样认知，从郭威的《曲子的发生学意义》[①]所揭示的内涵来看，这曲子/曲牌成为诸多音声技艺形式的母体，以此为创造的基础。无论形式还是内容都有创造性内涵，这是为中国音声技艺类形态的“传统特色”。真是应该深入辨析这种传统的深层内涵，何以千年持续发展？艺术创造并非只有一种类型和模式，中国传统文化生成这样的范式必有其道理。这千年的传统在当下民间依然很好地承继，反映在长期积淀以成的区域音调和依这些音调不断再创造的过程之中，这难道不值得我们深思吗？我们既可吸收西方音乐的创作理念（例如交响乐的主题、动机不可重复），亦要尊重中国的传统创造性（不等于没有继续创造），处理好基因守成与创新之关系，方显中国文化的特色意义。

我们说，如果不是刻意对花儿原生环境进行保护，使之延续既有的创承机制，对于花儿这种非物质文化遗产代表作项目的保护也就只能是停留在所谓经典作品之上了。民歌节搞得轰轰烈烈，专业工作者介入仅限于一时，不曾见哪些作品能够像传统作品那样广泛流传，所以，从非物质文化遗产的视角还应重在传统创承方式自身的保护，只有保护好原生性，方能为花儿的再生性和衍生性提供不竭动力，这是要注重花儿等歌种原生性创承机制的意义所在。

2014年6月初稿，2015年初修订

（原载于《南京艺术学院学报》2015年第3期）

① 郭威：《曲子的发生学意义》，台湾学生书局，2013年。

金石以动之，丝竹以行之
——中国早期多声音乐思维浅识

中国音乐多声思维的相关记载见于《国语·周语下》，其表述由周景王（公元前？—公元前520）二十三年将铸无射钟所引发。单穆公和伶州鸠与周景王对话，对围绕编钟乐悬多层次的内涵深入展开。文中所涉究竟是要铸名为无射之钟，还是要铸无射均的一套编钟，抑或作为无射钟之无射律与林钟律的双音关系认知，学界见仁见智，多有研讨。在下在此主要辨析的既非“协和”观念，亦非钟的双音结构，而是围绕乐悬“金石以动之，丝竹以行之”所形成的乐队组合及其应用实践。我以为这显然是一种多声思维的音乐理念，而这种理念显与周代礼乐有着直接关联。

中国传统音乐文化中是否有多声思维，学术界已有相当多的探讨。显然中国传统音乐有多声思维，而且直至当下也在许多区域和民族中有着这样的实践意义。虽然与西方音乐文化相比较，中国传统音乐文化注重旋律与线条之美感，但这并不等于中国就没有多声思维与实践，反之，中国传统音乐文化的多声思维代代相传。

在下以为，中国多声思维有着自己的轨迹，而且有着文化发展的必然性。这既涉及周代文化的整体意义，亦显现周代文化的特殊性，只有将这些加以辨析方能感受到何以中国音乐在三千年前便有多声思维的存在，而且有着重要的理念支撑。这种理念恰恰是由于国家制度下的礼乐存在而形成。

在西周早期阶段，自周公制定礼乐制度，在最高礼制仪式用乐中便形成了以乐悬为主导的乐队组合形态，是为礼乐的核心为用。换言之，乐队组合围绕乐悬而建，这就是后世称之为“华夏正声”之国乐——雅乐意义①。

---

① “华夏正声”的概念首见于《隋书·音乐志》，文中隋文帝将从陈地所得中原固有乐器组合以及所形成的乐律、乐调统称为华夏正声，由此乐队组合所承载的乐为雅乐，而且是为国乐，所谓“国乐以‘雅’为称”。[唐] 魏徵：《隋书》卷一三，北京：中华书局，1973年，第377—378页，第292页。

所谓雅乐乐队，是以乐悬领衔，乐悬具礼器、祭器、重器与乐器的多功能意义。说其为礼器，这里指有声礼器①，即礼器组合中可以音声为用者；说为祭器，是讲乐悬在国之大事中属祭祀为用，因而可视之为祭器的类型；作为重器，是讲在周代，乐悬与鼎、簋一样具制度下的等级意义，不可随意拥有，这当然体现了拥有者的身份、权力与地位。《周礼》中对乐悬使用依身份有所谓宫、轩、判、特之分。我们看到，无声礼器有天子九鼎八簋之制，其下递减，具有数量的规定性。作为有声礼器的乐悬，《周礼》却只规定了陈设的方位而没有规定具体数量，这显然是基于有声礼器作为乐器特殊性意义的考量。

我们知道，商代编铙非悬，磬为悬已定却数量较少。进入周代，这金之属的钟类乐器方以悬为主要特征。因此周之乐悬泛指编钟与编磬。再有，虽然有学者从湖南宁乡商代编铙上测出了双音结构，但从笔者对同一套商铙实地考察的情状看，还难以说双音为实用，毕竟对于侧鼓部的测音存在不稳定因素，很难把握。也就是说商代铙与磬更多为一器一音的样态。进入周代，随着冶炼技术与铸造工艺的不断发展，乃至乐师之不断领悟，编钟双音技术逐渐成熟并得以广泛运用。然而，即便如此，还是由于在其时成本过高而显现成组成编乐钟数量上的不足。从当下多地出土西周早期墓葬看，最多就是四五件（如随州叶家山曾侯墓②），中期到八件一组，晚期达十六件一组，编磬与编钟相辅相成亦不断增加，可见编钟与编磬的数量随时代发展、冶炼与铸造技术的成熟呈递增状态，这是内部扩充，在依制按方位陈设的意义上不断增加乐悬编列数量。

从出土的实际状况可知，在周公时代，乐悬虽因数量不足以支撑起独立乐曲的演奏，却由于显赫的身份和地位，在最高级别乐队组合中不可或阙，或称最高礼制仪式乐队围绕乐悬组合展开，如此其在乐队中的担当便有可辨析的空间。既然有“六乐”存在，既然“国之大事”中为用，乐悬的一器一音或一器双音，因数量之少，都不足以独立承担整体用乐。由于乐悬礼乐核心为用的性质，领衔于乐队，因此，在六乐中由乐悬演奏骨干音级（构成旋律意义，失之简约，如同当

---

① 将礼器分为有声与无声，参见项阳：《重器把握，合礼演化——从金石乐悬到本品鼓吹》，《中国音乐》2011年第3期。

② 这是近年来考古发现所见新成果，由于随州及其周边不断出现曾国多代侯王的墓葬，接通了这个序列，也显现了乐悬的演化关系。

下西方乐队中贝司所起到的作用，当然也会随着乐悬内部数量的增加而有旋律丰富性）；旋律的丰富性或称完整性意义交于丝竹，这样的方式实际上形成多声部，而这样组合和演奏方式依制是为必须，以致成为“定式”，这就是“金石以动之，丝竹以行之”，丝竹以琴瑟笙篪等乐器为之（如同西方乐队中小提琴以及铜管、木管之担当），如此简繁相间，既可显现独立的旋律线条，有着各自的旋律层次感，揉在一起即为“和”，所谓“和而不同”，与此同时即便依当下认知还具有纵向的“和声”意义，这样的形态是否具多声思维呢？在下以为是不言而喻的。需要明确的是，此时的丝竹乐器基本为一器多音，每件乐器亦可独立演奏旋律，因此，《国语·周语》的表述是将同一乐队组合的乐器分成两类：金石与丝竹，却又集于一体，这至少有两个甚至多个“声部”的意义。毕竟金石之器在其时为简，而丝竹乐器为繁，各自有旋律线却又相和，这是典型的多声思维。

应该明确的是，我们不能以战国时期曾侯乙墓出土乐器来认知西周早中期的样态，要回到历史语境中加以把握。从已经出版的《中国音乐文物大系》各卷本来看，这一时段的状况可以清楚地证明这一点。随手举山西和陕西卷中几组西周时期的编钟为例：

出土地点与时代	编钟类型	件数	数据来源
山西曲沃曲村西周早中期晋侯M9	甬钟	4	《中国音乐文物大系山西卷》
陕西宝鸡市西周早期強伯各墓	甬钟	3	《中国音乐文物大系陕西卷》
陕西扶风庄白一号青铜器窖藏西周中期二式㾓钟	甬钟	4	同上
陕西扶风庄白一号青铜器窖藏西周中期三式㾓钟	甬钟	6	同上
山西曲沃西周晚期晋侯邦父墓楚公逆钟	甬钟	8	《中国音乐文物大系山西卷》
陕西临潼西周晚期零口钟	甬钟	13	《中国音乐文物大系陕西卷》

由此可见，西周早期至晚期这编钟的确有不断内部扩充的意义，在不同时期同等级墓葬中所见也是这样的情状，如果将春秋战国阶段各地编钟纳入考察这种内部扩充的状况更加明显。曾侯乙编钟出土后，世纪之交在随州乃至襄阳一带先后出土了从西周早期的叶家山下探，乃至文峰塔多座曾侯墓葬，可见不同历史阶段同为曾侯所拥有乐悬数量的变化，如同我在《合制之举，礼俗兼用：对曾侯乙

墓乐悬的合礼探讨》[1]一文中所辨析的，曾侯乙墓如此数量编钟与编磬的出土并非逾制，亦非礼崩乐坏，我们的依据即是对《周礼》等相关文献的重新解读。既往学界有讲这乐悬数量增加是礼崩乐坏的标志，我们的看法有些不同，毕竟曾侯乙乐悬陈设的方位完全符合轩悬之制，这是编钟礼俗兼用的意义，然而，这并不妨碍礼乐为用之时其成为定制的演奏方式存在。在下以为，其后礼俗兼用之时这种演奏形态实际上具有拓展意义。

有意思的是，当这种演奏形态成为定制，形成了作为独特乐队组合的观念，在其后的东周时期虽然依制拥有乐悬的社会上层人士不断将其内部扩充，逐渐使其从庙堂、殿堂到厅堂扩展使用范围，但这种乐队组合为用的理念却没有变化。即便汉唐间这乐悬只用于宫廷，且只是宫悬意义，但这种高端礼制仪式用乐的形态一直延续。宋代以降更是因在全国县衙以上普设庙学，由于《文庙释奠礼乐》之雅乐乐队组合具全国性意义（乐悬数量同样有制度规定性），这当然是多声思维理念的延展。

所以我们说，中国多声思维的乐队组合观念应从周代始，这就是《国语·周语下》中相关表述的意义。试想，人们若没有这样的理念又怎么会有这样的表述？从三千年来雅乐乐队作为“华夏正声”承载者的存在（《大唐开元礼》中这种乐队组合在宫廷最高礼制仪式中用于五礼中的四种，所谓吉、嘉、军、宾仪式用乐的意义，由太乐署承载。其后虽然是宫廷与县治以上官府均有存在，但在地方官府仅限于中祀类型，所谓《文庙释奠礼乐》为用的意义），特别是清代道光年间浏阳人邱之稑《丁祭礼乐备考》中将雅乐多声部记谱并以总谱形式归之都说明这一点[2]。

还应多说几句，《国语·周语下》中这一段文字其信息量之大，其内涵之丰富，有待学界更为深度地解读。单穆公显然是知礼、知政又懂乐之人，而伶州鸠则是周景王时代的乐官，负有对其时礼乐形态统领的职能，因此我们说，中国音乐的多声思维首先由礼乐在国家最高仪式性为用的进程中加以确立。

（原载于《人民音乐》2015年第12期）

---

① 参见李幼平：《钟鸣寰宇——纪念曾侯乙编钟出土30年文集》，武汉：武汉出版社，2008年。

② 参见项阳：《一把解读雅乐的钥匙：关于邱之稑的〈丁祭礼乐备考〉》，《中国音乐学》2010年第3期。

南音内涵与研究理念拓展的意义

我与南音结缘是在26年前，那时我从工作单位山东省昌潍师专考入厦门大学读“中国音乐史”方向的研究生，音乐史学家、导师周畅先生为我和蓝雪菲师姐请来厦门南乐团的资深演员林玉燕老师一句一句地教我们学习南音演唱，周先生也亲自参加，我们一起学习了《有缘千里》《荼蘼架》等六首作品。师姐是闽南漳州人，进入状态很快，而我从北方来，要用音标记音，很久难以把握。多年以后，当我将还记得的一点南音唱给来自台湾的王秋桂先生听，评价是没味儿且发音不准。这当然不是说老师教得不好，而是学生这么多年脱离了南音环境，本身发音就靠标音，当然跑偏。受《中国音乐年鉴》“地方音乐专栏”的委托，在1990年我到泉州、厦门以及所属区县考察南音在当时的社会存在，写了一万多字的考察报告，泉州南音研究会出了抽印本，在此基础上浓缩五千余字发表在《中国音乐年鉴》（1991年卷）①上。还曾写过一篇关于南音介绍的文章刊于《音乐生活》②。王耀华先生将南音列为综合性乐种③，其深厚的文化内涵值得深入辨析。

乐籍制度存续期与南音存在

学界研究南音多溯至唐宋，尚有推至汉魏者。这南音从本体形态、乐队组合、乐器形制、乐律乐调等多方面显现出与唐宋制度有着较多的相通一致性，学界将南音认定为音乐活化石。应该看到，南音是动态发展的艺术形态，虽可接至唐宋，却如众多被誉为活化石的音乐类型一样有一个不断发展融入的过程，因此，怎样既有整体，又分层次、分类型、分时段把握就成为研究重点。我们当然

① 项阳：《福建泉州、厦门南音现状的初步调查》，《中国音乐年鉴》（1991年卷），济南：山东教育出版社，1992年。
② 项阳：《源远流长活化石，平生难得几回闻——福建南音述略》，《音乐生活》1991年第4期
③ 王耀华：《中国传统音乐概论》，福州：福建教育出版社，2013年。

不能把南音都归结为唐宋时代的产物，没有断裂的传统当然显现出积淀的样态，有唐宋时期的积淀绝不等于整体样态都可归于唐宋。需要思考的是，这上接唐宋的艺术形态究竟以怎样的方式，又何以积淀在当下民间，长达千年的发展脉络是否一直为民间意义，是否可以当下存在方式来把握历史上的存在方式，是官府乐人与民间乐人共同创造和承载了这种音乐文化形态，还是在某些时段这种形态主要由官属乐人创造与承载，在某些时段主要由民间乐人创造性地传承？

乐籍制度，是源自南北朝直至清代雍正元年（1723）跨越多朝、延续千余载的一种专业、贱民、官属乐人国家制度①。在这种制度下，所有官方主导的、用于礼乐和俗乐的多种音声技艺形态都是由这个遍及全国、制度下生存的群体创制与承载。20多年来，我们通过相对系统的梳理，这种历史上的国家制度对中国传统音乐文化实质性影响日渐清晰，由此引发对一些当下存在传统音乐样态的再认识。

依在下看来，历史人类学的理论主要是强调在具有史学观念的基础上对当下社会存在的多种文化活态进行综合研究。在中国，所谓史学观念应该是将包括历代王朝典章制度在内的历史文献系统把握的意义，这当然需要相对系统的学术训练，也只有具备了这种系统训练下的历史知识结构，方可称之为建立了史学观念。史学观念的建立与在进行相关活态学术对象研究之时以上溯的方式找几条相关文献的做法有着质的不同。文化人类学的方法论已经为学界所熟知，就是运用系统性的相关方法对当下社会中的文化活态以行把握、辨析和认知。那么，这史学观念与既有的文化人类学观念在哪里形成契合呢？史学侧重研究对象发生、发展、演化，纵向脉络梳理的意义，文化人类学更多强调共时性、活态存在的把握，当这两种学术理念交叉，即对当下活态存在的社会文化现象，特别是一些具有深厚历史积淀的文化现象进行共时性与历时性的双重把握，辨析活态现象的纵横两面甚至多面，产生立体意义上的认知。学术界将这种学术方法论称之为历史人类学，音乐学界也有一种称谓，这就是“历史的民族音乐学”。显然，音乐学界是将历史人类学的方法论引入用以解决传统音乐文化中的相关问题。我们说，这样的学术方法论特别是对于有着深厚历史文化传统积淀的活态现象更具有效性。

---

① 参见项阳：《山西乐户研究》以及因国家社科基金课题“中国乐籍制度研究”、“中国乐籍制度与传统音乐文化”所发表的系列文论；项阳的学术团队系列研究。

我们知道，当下所认定的一些传统音乐活态，多是上世纪中叶以来学者们为其定名，诸如山西八大套、西安鼓乐、江南丝竹、凤阳花鼓、常德丝弦、兰州鼓子、扬州清曲、冀中笙管乐等，许多剧种、曲种的定名也不例外，学界多从当下形态与区域存在的意义上把握并定名以论，这种以当下存在定名然后对这些形态上溯认知的状况成为各区域乐种、曲种、剧种研究的主要方式，凸显这些形态活态存在的区域性特色。在数十年间学者们将各自区域内的传统音乐形态进行系统而深入的发掘整理辨析，取得了丰硕的成果。将一个个区域形态辨析清楚对学术发展至关重要，在此基础上，当新的学术方法论和学术理念得以形成，便会在既有研究基础上产生新的认知，这就是我们引入乐籍制度和历史的民族音乐学等学术理念、再来观察这些化石性传统音乐文化活态存在，将研究引向深入的意义所在。我们应该对某种音声形态进行整体把握，并在此基础上以更为宏观的视角辨析这些音声形态的内在关联性，如果不能够形成整体认知，研究定会产生局限。

这福建南音、泉州南音也是当下学界所给予的称谓，历史文献中就是以“弦管”称之。实际上，以历史上的称谓加以把握可能更有助于对南音的认知，这是历史上生成经历持续发展演化活态存在于当下、内涵深厚的音声类型。既然是为历史上生成与发展，我们应当从其历史上存在不同时段的社会背景与这些音声技艺形态本体发展演化相结合的视角加以把握。我们应该辨析唐宋以降社会在动态发展过程中这些音声技艺形态由谁来创造和承载，把握住这些再来看当下为何以民间形态而存在，继而把握传统音乐文化传承与发展整体性的深层内涵。任何音声技艺形式的生成与发展都具有其明显的时代特征。这福建南音怎样与国家意义相联系呢？首先还是要从其形态特征加以把握。

南音可分为指、谱、曲三大块面，内涵深厚，既有器乐，又有用于演唱的只曲，更有曲牌联缀的戏曲形态，后两种形态还显现歌舞乐三位一体的特征，如此方有耀华先生综合性乐种之定位。南音这三大块面以曲牌体为重，其间除了具有专创意义的四大名谱《四时景》《梅花操》《八骏马》《百鸟归巢》等器乐形态外，其他都属可演唱的曲牌类型，这应该成为南音特色。

多年以前我与郭威讨论并设计了《曲子的发生学意义》博士论文选题，他运用发生学和历史人类学的学术理念，把握住曲子这种形态的生成与发展，并以乐籍制

度下专业乐人创承为主导，研究工作做得很投入，其成果在一定程度上得到包括文史学、戏曲学等多学科学者的认同。台湾淡江大学的严崑扬教授认为“研究方法创新而精当，跨学科理论的应用也颇为多元而合宜，其论述结果对于‘曲子’及其与词、曲之关系，这一研究成果丰富的重要议题，能突破前人成说，而提出不少创新性的论见，的确是一本优质的学术论文”①。我们说，依王灼的认知，这曲子自隋代生发至唐宋经历了渐兴、稍盛、繁声淫奏的诸多阶段②，元明时期这曲子更是具有多种音声技艺形式的母体意义，其后多种音声形态的产生都与其有着直接或间接的关联。曲子兴盛之时，文人们依照不同曲牌的不同词格以多种辙韵而创制，彰显文学意义；而从乐的视角，当其侧重音声技艺形态而创制（文人与乐人的合作），通过乐人二度创作以娱他，这就是以曲子为重的意义了，并成为时代音声技艺之标志。文人们当然可以将曲词内容以文本形式单列，如此当下文学界以词牌论，音乐、戏曲、曲艺学界以曲牌论，这词牌和曲牌其实一也。相比较而言，以曲子、曲牌论之于社会多种音声技艺形式的意义和作用更大③。还应看到，曲子、曲子词、散曲、杂剧形成系列认知，可把握作为曲子的母体意义。这曲子常常有乐器伴随，且这曲牌既可以演唱的形态把握、亦可以声乐曲之器乐化的形态把握，也有为器乐形态专创者，这种浸润在社会俗文化中的音声样态当然也可用伴奏、器乐之形态以称谓，这就是弦管的意义了。我们说，弦管与曲子其实是社会人士从不同视角的把握而已，作为弦管更侧重与曲子相伴之乐队组合形态，更具包容性意义。倒是现在的南音，是侧重从区域性把握，与历史意义相距偏远。

当社会上形成了以曲子为母体的多种音声技艺形态，并成为跨越多个朝代（宋至清）俗乐一脉的主导（甚至影响了礼乐发展，国家意义上将曲子纳入多种礼制仪式类型导致固化为用，所以说礼乐与俗乐互为张力）。在关注曲子自身的同时，还要看到对曲子形态形成至关重要影响的社会发展与变化。我们说，在宋元时期恰恰是由于国家政权中心的移动对音乐形态形成了关键性影响，这就是所谓南北曲的意义。《水云村稿》云：“词人吴用章……名康，南丰人，生宋绍兴间。敏博逸群，课举子业，擅能名。而试不利，乃留情乐府以舒愤郁。当是时，去南

① 郭威：《曲子的发生学意义》封底，台湾学生书局，2013年。

② ［宋］王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏曲论著集成》（一），北京：中国戏剧出版社，1959年，第106页。

③ 参见项阳：《词牌/曲牌与文人/乐人之关系》，《文艺研究》2012年第1期。

渡未远，汴都正音、教坊遗曲，犹流播江南，用章博采精探，悟彻音律，单词短韵，字徵协谐。”[①]这是讲南宋时将原在北方都城之地的汴梁正音、教坊遗曲流播江南的情状下，生于南方的词人仿汴都正音创制新曲的情状，之后还是会显现区域性差异。如若不是有南渡之分，也不会彰显南北曲差异。当汴梁之文人和乐人随朝廷集中南渡，同一曲牌在不同方言作用下其语言和演唱风格的差异性彰显并形成南北曲认知之时，社会上有相当数量的曲牌属于南北曲两大门类共存样态，却在演唱风格和音阶、乐调的使用上显现差异。其后又因政权中心迁移大都，这两种风格有自的曲牌形态“合套”，所谓集南北曲于一身，这就是元杂剧音乐。还应看到作为北曲在金之南京的深厚积淀，金人将宋都汴梁之教坊乐人掳掠到燕京，使得这个群体在这里将其承载发展前行[②]，汴梁流行的以曲牌联缀说故事的诸宫调在这里得到较充分的实践，产生了董解元《西厢记诸宫调》这样流传后世的巨作。其后元都方有杂剧之接续的意义。再有，20世纪初叶出于甘肃的现存最早诸宫调刻本《刘志远诸宫调》中的故事题材为南戏《白兔记》所承继，则不能不令人感到这源自北方，依不同宫调而曲牌联缀演绎故事的诸宫调也在南方产生了相当影响。这个过程当然值得系统性论证，应是学界研究的一个重点，但说在乐籍体系下音乐文化形态不受社会发展之影响显然是不可能的事情。

我们应明确谁是宋金元时期南北曲承载之主导群体。虽然文人会参与创作，但文人之声律经验必定来自于乐人，而且曲子定是要实施“二度创作”以娱他。既然《元典章》与《通制条格》在国家意义上不允许良家子弟“习学散乐，搬演词话”[③]，那么有元一代承载这些主流音声技艺形态者指向哪个群体应很明确。元帝国的臣民当然要遵守这些国家典章制度，我们有理由相信《青楼集》[④]中所载诸种音声技艺形态之主导者就是乐籍群体，这就为我们把握元蒙时期包括泉州区域范围承载音声技艺群体的身份有了明确认知，这样属于国家意义上的宏观把

---

① ［元］刘埙：《水云村稿》卷四《词人吴用章传》，文渊阁《四库全书》本。

② ［宋］徐梦莘：《三朝北盟会编》，扬州：广陵古籍刻印社，1987年。

③ “本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市民、良家子弟，若有不务本业，习学散乐、搬演词话人等，并行禁约。”《元典章》卷五七《刑部十九》“诸禁杂禁·禁学散乐词传”条，光绪戊申夏修订，法馆以杭州丁氏藏本重校付梓。

④ 书中记载乐妓所擅长的音声技艺形式包括：杂剧（旦色、驾头、花旦、软末泥、旦末、回回旦色）、绿林杂剧、院本、南戏、嘌唱、歌舞、谈谑（谈笑）、隐语、慢词、诸宫调、小唱、小令、调话、合唱、弹唱、讴唱、滑稽歌舞、丝竹、琵琶、搊筝、阮等，参见项阳：《一本元代乐籍佼佼者的传书：关于夏庭芝的〈青楼集〉》，《音乐研究》2010年第2期。

握。至于明代所谓“四大声腔”无一例外都是曲牌体，这些声腔都发端于江南，此时声腔之存在多为乐籍体系创造以及主导承载。可见同在国家乐籍体系之下，这声腔发展还是显现出不平衡，虽然是由区域乐籍所生发经规制融入乐籍体系后具传播意义，毕竟作为北方的声腔在其时没有南方如此显赫。现在我们认知的所谓“南音”恰恰是在这种历史音乐文化的大背景中形成与发展，作为曲子以及声腔的意义，在其时主要是高级别官府中官属乐人为主导应该是没有什么疑问，因为只有州以上高级别官府方有国家意义上属于乐籍的“乐营”①，众多专业乐人（侧重女乐）集聚于此，而县衙之官属乐人因数量少在其时不具搬演大型音声技艺形态的实力，这也就是我们明确作为曲子、曲牌、声腔等多种意义上乐籍引领的意义所在。

乐籍制度解体后南音的发展

我在近期一直关注乐籍制度解体所导致中国音乐文化的发展与变化，如同前面我们所关注政权中心移动为节点一样，国家体制的重大变动必然造成全方位的改变，所谓“牵一发而动全身”。把握这些“节点”，将前后相通与差异性加以比较，便会认知变化发展的意义。延续一千又数百年、国家意义上的乐籍制度在雍正元年（1723）寿终正寝。在这种意义上，既往以乐籍群体为主导的多种音声技艺形式无论创造与承载群体必然产生新的变化，这种变化的标志就在于原先这些音声技艺具有专业性，更多是为乐籍体系内创承与主导发展、面向社会广泛传播，而随着乐籍制度解体，那些曾经的官属乐人从主要侧重服务官府继而为民众服务、转而以民众服务为重的时候，恩主发生变化造成服务对象的差异性。当然，乐人身份也发生变化，那就是从乐籍中的官属乐人转为民籍中民间艺人。这一点，我们已有所辨析②。由于乐籍解体、乐人身份转换造成社会人士更多从区域与地方性音声技艺形式认知与把握，毕竟那种国家体制不再，其后几百年间乐人们的身份以及新的创造和承载多以“民间态”示人，人们仅从当下活态存在论难以把握其历史发展脉络。如此矛盾的是，乐人所承载之音声活态以及乐人身份把握当下以民间论，从乐本体

① 就乐营讲来，无论是俞正燮在《癸巳类稿》中的梳理还是我们从多种文献中所知，首先是为乐籍，其次是女乐云集，再次是只有州以上高级别官府方有设置，如此显现多种音声技艺形式的专业存在。

② 参见项阳：《从官养到民养/腔种间的博弈：乐籍制度解体后戏曲的区域、地方性选择》，《艺术百家》2012年第1期；项阳：《雍乾禁乐籍与女伶，中国戏曲发展的分水岭》，《戏曲艺术》2013年第1期。

上却更多将其溯至唐宋，难道我们不应该把握其演化中的诸种关系？

乐籍制度解体后全国范围内形成巨大改变的现象之一就是雍乾禁乐籍与女伶导致其后两百年间形成所谓的传统——“男唱女声”①，这是我们借助多种文献记载的国家法令、并在实地考察中从多地状况得到的综合印象，这种禁女伶致使音声形态中“性倒错”的确是在乐籍解体后广泛存在。福建的状况如何，泉州地区是否也存在这样的情状？毕竟其邻近的浙江与安徽、广东、江西等地均如此，更进一步讲全国如此，专业乐人再现女性多在20世纪以后。我们对南音是否有这样的状况了解不深，是泉州从来没有发生过这种状况，还是同样如此却关注不足？如果这里没有这种状况是怎样的动因，若有则应思考何以既往缺失关注。总之，有和没有都要借助历史观念从全国视角加以把握。

从宏观上看，具有创造和承载多种音声技艺形式能力的官属乐人群体普遍存在于高级别官府，泉漳之地恰恰是这种高级别官府之所在，因此会有这个群体聚集。我们还应把握明代卫所制度，福建行都司治下有十六卫，二十个千户所，这泉州便是卫制之一。关于卫所之官制，所谓都指挥使为正二品，都指挥同知为从二品；指挥使为正三品，指挥使同知为正三品。都比府、州衙门的官阶高。千户所为五品，官阶等同于州者。应明确这卫所是为屯田制的籍兵，衙署之地国家制度下多种行政建制一应俱全，亦为区域性文化中心，这也为乐籍群体的生存奠定了基础，甚至可以说正是这些高级别官府之所在为南音——弦管在此地之发展演化创造了空间与条件。

当国家禁除了专业乐人的贱籍之后这些音声形态如何发展，我们对此也有一定把握，这就是从官养乐人转向民养以及官民共养（尚有富商巨贾之包养）的模式，这可以从多地高级别官府的官属乐人戏班转而服务民间的状况得到解释，许多县衙之地有戏班之存在多是乐籍解体之后、且被称之为“土戏”就是这个道理，某种意义上属“文化下移”。这些承载着技艺和剧目、曲目的艺人们在转而民间服务为重的情状下、其功能性的使用形式值得关注。归结起来有以下几种：一是在城市和城镇中为民众演出，包括戏楼和茶楼酒肆、堂会等等，当然也用于城市文化的多种民间礼俗中。二是在乡间社会中多种礼俗功能为用。相关文献带给

① 项阳：《男唱女声：乐籍制度解体之后的特殊现象——由榆林小曲引发的相关思考》，《戏曲研究》2006年第71辑。

我们的认知是，多地将这些音声技艺形式用于吉礼庙会和多种嘉礼、凶礼功能的礼俗场合，正是这些礼俗场合之需导致了包括鼓吹乐礼制、礼俗仪式为用乃至说唱、戏曲等多种音声技艺形式在这些场合的使用，许多具有祭祀意义场所的需求（民众以为不可或阙）恰恰是乡间社会之民众习学音声技艺的动力之一，如此形成区域范围内这些音声技艺形式多功能意义下的存在。

当民众形成有些隆重的仪式场合（包括祭祀、庆生、婚丧嫁娶等等）必须在宗庙祠堂等地进行的意识，而这些仪式场合必须请吹鼓手班社参与仪式，仪式之外则有包括戏曲、说唱、曲子演唱等班社前来助兴，且一演就是几天数场，如此既有社会功能与实用功能为用，亦有审美欣赏之用，所谓“音声供养”的意义。当民众在文化认同中以为众多礼俗场合这音声技艺不可缺席之时，也就赋予了这些音声技艺形态广阔的生存空间，近期我的研究生乔俏在对以苏州为中心区域范围内的“堂名”现象进行考辨，证明了这种现象普遍存在的意义。所以我们说，作为南音——弦管这种综合音声类型，真是应该从“历史的民族音乐学”或称历史人类学与乐籍制度的意义上进行共时与历时的双重把握，厘清其何以能够相对不变地传承到当下，把握区域性音声技艺形态之内涵以及发展演化之脉络。

南音内涵的确深厚，我们说，任何一地之传统音声形态都不会是孤立存在，必定与当地多种传统音声类型有着千丝万缕的内在联系。因此，我们应该对那些被誉为“活化石”存在区域之多种音声技艺形态进行综合考量。在尽可能把握其各自内涵的前提下将同一区域的多种音声类型既从本体意义、又从文化意义进行综合考察，还要与他地相关音声类型以行比较，如此把握其究竟有怎样的关联性意义。

南音存在区域有着多种音声类型，诸如同样历史久远的梨园戏、傀儡戏、高甲戏等等，这些音声形态多是曲子为重的存在，作为曲牌体的声腔概念在元明时期多发于江南，但在发展过程中诸如昆腔和弋阳腔却具全国意义，何以会如此呢？仅仅从自然传播和偶然传播的意义难以解释这种现象。再有，曲子在明代是否还有他种声腔流派与风格类型，南方与北方音声技艺形态是否有内涵之关联以及相通一致性意义？我们知道，元代由曲子继而“南北合套”所成之戏曲形态，即是将南、北两种风格的曲子融合为一体，这当然是从本体上认知。传统文化的深厚内涵对曲牌等多种音声形态之形成有怎样的影响呢？耀华先生在20世纪80年

代即关注到南音中有“兜勒”声[①]的存在，认为这是音声文化形态对佛教相关内容的融入。问题在于，佛教在中国文化近两千年的发展演化过程中影响巨大，成为中国传统文化的有机组成部分，在融入之后肯定在全国范围内多种音声形态中都会有涉及相关内容的存在。我们可随手举出《中国戏曲音乐集成·山西卷》《中国戏曲志·山西卷》和明正德年修的《大同府志》中明代山西大同一带存在“摩合罗”曲牌的记载，可见作为传统文化有整体性意义。当然，对个案辨析清楚方能够使得这种全国性的整体性意义凸显，这就是我们讲《从整体意义上认知区域音乐文化》[②]的道理所在。

中国艺术研究院音乐研究所的陈燕婷女士近年来从音乐美学转向传统音乐的研究且很有收获，先后拿出了两本研究家乡南音的专著，特别是第二本《安海嗦啰嗹》[③]，更显现以小见大的学术意义。本来是一个简单的旋律，燕婷却以此切入，读出了别样、深层的意义。她借助学界的相关成果以为整合，梳理大量相关材料认为无论是“嗦啰嗹”还是“啰哩连”都指向中国传统社会中的驱傩仪礼。如此给人的启示就是，傩仪原本是为民间礼俗，被国家规制为礼制中的重要构成，这便是在《大唐开元礼》之军礼类下的傩仪。傩仪在宋代以后的国家礼制中不见，相关文献显现两支，这就是军傩与乡傩的意义。驱傩必有仪式化行为。从唐代段安节《乐府杂录》对宫廷中傩仪的记载来看，傩仪由侲子、方相氏和音声队组成，旨在驱疫。[④]《全唐文》载陈致雍的《大傩议》亦有比较详尽的描述。引发我们思考的是，作为傩仪中的侲子是要由12至16岁的童男子担当，在音声队的伴奏下出入各个地点以达驱疫之功效。这种现象当下依然多见，河北省霸州市胜芳古镇的崔庄子村，每年在春节前后都会选拔聪明伶俐的男性儿童组成婆子会

① 参见王耀华：《福建南曲中的〈兜勒〉声——〈摩诃兜勒〉考证研究的参考资料》，《人民音乐》1984年第11期。

② 参见项阳：《从整体意义上认知区域音乐文化》，《人民音乐》2013年第2期。

③ 陈燕婷：《安海嗦啰嗹》，浙江人民出版社，2012年。

④ ［唐］段安节：《乐府杂录》载：“用方相四人，戴冠及面具，黄金为四目，衣熊裘，执戈，扬盾，口作‘傩、傩’之声，以除逐也。右十二人，皆朱发，衣白褶画衣。各执麻鞭，辫麻为之，长数尺，振之声甚厉。乃呼神名，其有甲作，食者；胇胃，食虎者；腾简，食不祥者；揽诸，食咎者；祖明、强梁，共食磔死寄生者；腾根，食蛊者等。侲子五百，小儿为之，衣朱褶，素襦，戴面具。以晦日于紫宸殿前傩，张宫悬乐。太常卿及少卿押乐正到西阁门。丞并太乐署令、鼓吹署令、协律郎并押乐在殿前。事前十日，太常卿并诸官于本寺先阅傩，并遍阅诸乐。其日，大宴三五署官，其朝寮家皆上棚观之，百姓亦入看，颇谓壮观也。太常卿上此。岁除前一日，于右金吾龙尾道下重阅，即不用乐也。御楼时，于金鸡竿下打赦鼓一面，钲一面，以五十人唱色十下，鼓一下，钲以千下（《中国古典戏曲论著集成》（一），北京：中国戏剧出版社，1959年，第43—44页）。”

（在篓子上画有种种傩面），这24人分为两队，在《十番》乐曲和锣鼓队伴奏下童男子们将篓子戴在头上挨家挨户进行驱疫，各家主妇们热忱地迎候在门外，并指引儿童们欢快而虔诚地走遍家中的每一个角落，各家要放鞭炮以送，事后有将这些傩面烧毁的仪式程序。还应看到，历史文献中的驱傩仪礼是由童男子（侲子）为之，而在安海驱傩者则为“铺兵”，这应从明代卫所制度的意义上考量，可视为军傩积淀与演化，毕竟当下不为军所用者。如此说来，这里的傩仪既与历史上国家意义上的军礼之傩有内在关联，又可以看出后世脱离了国家军礼制度之后承载者身份的转化，即由侲子转为铺兵。这种礼仪还在实施，毕竟融入了民间礼俗之中，这就是“普天之下莫非王土”的意义所在。那些被认定为传统文化“活化石”的若干地点和形态为我们辨析这些提供了必需的基本条件。

学界有将摩诃兜勒、摩合罗与《耍孩儿》曲牌内在渊源的考辨①，这些都很有意义，毕竟从宋以来有《东京梦华录》《乾淳岁时记》《武林旧事》《梦粱录》《万历野获编》《客座赘语》等多种相关文献的存在。直接将两者联系在一起且比较明确的是吴自牧的记述：“内庭与贵宅皆买磨喝乐，又名摩睺罗孩儿。悉以土木雕塑，更以造彩装襕座，用碧纱罩之，下以桌儿架之，用青绿销金桌衣围护，或以金玉珠翠装饰，尤佳……市井儿童手执新荷叶，效摩睺罗之状。此东都流传，至今不改，不知出何文记也。”②这是北宋时的情状。冯光钰先生对曲牌渊源孜孜以求③，在其已经考辨的百首曲牌中即有《耍孩儿》一曲，可惜冯先生有壮志未酬之憾。摩合罗据称属于东洛传至临安者，继而在南宋辖域传承。如此说来，《耍孩儿》曲牌之生成是在北方，这个与佛教有关联的曲牌传播范围甚广。再有，从傩仪讲来，童男子在驱傩仪礼中的作用难道不是“耍孩儿”的行为？当国家礼制再为民间礼俗，各地百姓都有这样的驱疫需求之时，这便具有普遍性的意义。学界认知与傩仪相关之罗戏中《耍孩儿》曲牌的使用率最高，因此，还真难说这“耍孩儿”之生成究竟与佛教相关还是与傩仪相关，的确有深探之必要。

还应思考的是，学界更多把握元明时代曲子影响下南方所生发，继而影响全

---

① 参见任光伟：《耍孩儿纵横考——兼谈“柳子”声腔的渊源与流变》，《戏曲艺术》1989年第3期；孔繁洲：《佛教乐神“摩睺罗”衍变而成的古老剧种——山西地方戏曲“耍孩儿”》，《新疆艺术学院学报》2003年第2期。

② ［宋］吴自牧：《梦粱录》卷四《七夕》，杭州：浙江人民出版社，1984年。

③ 冯光钰：《中国曲牌考》，合肥：安徽文艺出版社，2009年，第131—137页。

国的声腔（诸如昆腔和弋阳腔的全国意义）。的确，当时南方的声腔影响比较大，然而，北曲亦有流派。沈德符言："自吴人重南曲，皆祖昆山魏良辅，而北调几废，今惟金陵存此调。然北派亦不同，有金陵、有汴梁、有云中。"[①] 我们看到，北曲三派都是有王府和高级别官府之所在。金陵为明之南都自不待言，汴梁周王朱有燉之戏曲早已是戏曲史学界关注的重点，至于代简王封国且为九边重镇的山西大同（云中），更是有明一代乐籍云集之地。"大同府为太祖第十三子代简王封国，又纳中山王徐达之女为妃，于太宗为僚婿。当时事力繁盛，又在极边，与燕辽二国鼎峙，故所蓄乐户较他藩多数倍。今以渐衰落，在花籍者尚二千人。歌舞管弦，昼夜不绝。今京师城内外不隶三院者，大抵皆大同籍中溢出流寓。"[②] 这是乐籍体系下的高级别官府专业乐人的真实写照。这个群体不仅在云中，甚至对京师产生了极大的影响。如同泉州所称"弦管"，这北曲又以弦索相称。当下我的研究生赵楠正在写作《北曲云中派钩沉》。有一个现象值得关注，那就是从曲子的发生学意义上看，后世某些剧种、曲种等音声形态其初始是由一个或几个曲牌发展演化而来，如"耍孩儿"就是这样的事例。无论它最初怎样生成，但其后竟然成为一种专有剧种的称谓。当下戏曲界多将"耍孩儿"从曲牌而声腔与剧种的发展过程对准山西与山东、或称中国的北部区域，这引发我们的思考，既然其生成的主要时段在元明时期，特别是在明代，如此我们应考量沈德符所言北曲三派的意义。北曲流派之所以能够生成并得以发展，一定是要有相应的文化土壤，而金陵、汴梁与云中，特别是后两者恰恰具有这样的条件。因此，我们应该探究北曲与北方弦索腔的关系，着力探究摩合罗、嗦啰嗹、啰哩连与"耍孩儿"之关联，"耍孩儿"曲牌、戏曲与弦索腔、罗罗腔、罗戏的关系，佛教文化以及傩文化对曲子中某些曲牌形成的实质性影响，以及南北曲文化内涵中何以有这些相通性的意义。形成这种现象当然在于文化之传播，认知社会上主流音声形态传播者究竟是松散的偶然行为，还是经历了乐籍制度下官属乐人体系内创承、进而面向社会传播乃至发展演化的过程至关重要，在宏观把握下进行微观、多层次比较可能是之后研究的重心。

余英时先生讲到把握历史节点的重要意义："我研究中国文化、社会、思想

① ［明］沈德符：《顾曲杂言》，《中国古典戏曲论著集成》（四），北京：中国戏剧出版社，1959年，第212页。
② ［明］沈德符：《万历野获编》，北京：中华书局，1959年，第612页。

史，一向比较重视那些突破性转变的阶段，所以上下两千年都得一一涉及，但重点还是在观其变。”[①] 我们把握的时间节点重在雍正禁除乐籍前后的变化。当然，这种变化是以把握在这个节点之前多种形态的相对固化为前提的，若不如此，讲变化则无意义。换言之，如果不明确哪些属于不变也就难以把握其后如何变、怎样变。所以说，我们既要把握乐籍存续期社会文化对于音声形态形成的实质性影响，把握乐籍（特别是其中的女乐）对以曲子为中心的多种音声技艺形式的创造与传承，也要看到乐籍解体之后承载者身份变化以及从为用意义上功能性的变化，还要看到经历这些变化之后民间社会如何从官属乐人那里接衍这些音声技艺形式，接衍之后传统音声技艺形态和相关内容如何传承和发展，这需要拓展视野和论域将研究引向深入。

既然学界认定为南音——弦管发展演化期从唐宋以降直至清代，在一千又数百年的时段内南音形成与存在的中心区域内其社会形态和音声技艺形式究竟发生了哪些变化，南音这种形态与中国音乐文化大传统有怎样的关联，既为“活化石”，这片区域为其提供了怎样的文化土壤，是否审美与欣赏的功能性意义成为传承与延续的唯一条件？南北曲与南音——弦管是怎样的关系，这中间哪些属于北曲曲牌，哪些属于南曲曲牌。南北曲在南音发展过程中究竟有怎样的作用。有些问题我们只是提出，解决有待深入。

历史人类学的学术理念应该成为福建南音深入研究的重要方法论。既然南音是传统音乐文化范畴（耀华先生认定这是综合性乐种，涵盖说唱以及戏曲），是传统音乐文化的当下积淀，就应该从历史人类学意义上对其进行整体把握，乐籍制度解体前后对于南音存在之影响以及从历史人类学发展演化视角的认知恰恰是既有研究之不足。

在一次研讨会上，有学者提出应对新理念与南音研究之关系有足够证据加以支撑，这无疑非常正确。由于我接到会议通知比较晚，只是将一些思考提出而未及深入。我们说，研究理念多是经过相应思考，需从实践中总结，非随意而为。是次研讨会上我向南音研究的重量级学者郑国权先生请益，他对南北曲现象、南音称谓以及当地在清中叶之后的一定时段内专业搬演诸种音声技艺形态是否存在男唱女声的现象进行了有力回应。他告诉我在弦管曲谱中经常有见到“北”字，

① 陈致：《余英时访谈录》，北京：中华书局，2012年，第27页。

既往研究有所忽略；泉州南音、福建南音等称谓是在20世纪中叶乃至偏后的时段当地学者所给予，此前就是称弦管。至于专业乐人中的男唱女声现象，郑国权先生明确指出，有文献显示在20世纪30年代泉州首次出现了专业艺人中女性参与的状况，但还仅是个案。“在1949年之前基本是由男性艺人演唱和演奏”（郑先生与笔者交流之后会上的发言），其后方逐渐有女性加入。这与全国的样态具有相通一致性，如此我们感到南音绝非是孤立的现象，的确应该将其置于中国传统文化大背景中加以把握。从南音生存区域进行辨析必不可少，但如果不能够跳出来进行整体意义上的考量，势必导致研究局限，这恰恰是应该避免的。

在我会议发言过后，来自中央音乐学院的宋谨先生与我交流：如何看待南音民间一脉存在与发展的意义？这是一个很好的诘问。我在发言中的确更多从国家制度下的乐籍体系把握南音存在，以证以曲子为中心的弦管其主导是“官乐民存”。之所以这样说还在于王朝典章制度下专业乐人生存与创造的意义。然而，这种情状在清代雍正年间有了质的变化。当被国家除了乐籍的一群转而为民间服务（其自身也归入民籍），在这种以官府为重继而以民众为重的恩主转化中，其所承载的诸种音声形态必然有一个当地民众以何种方式所接受的问题。应该讲，先前在官的乐人们首先为用是官语、官话系统，这由乐籍存续期服务对象所决定；当乐籍禁除，继而以满足民众所需为服务目的时，则会更多以方言示人，大有“错用乡语”（夹杂、交错的意义，继而偏重乡语）的意味。换言之，乐籍解体后数百年间越来越强调方言性的存在意义，如此方能够有着更好地生存与发展。民间接衍了这些音声形态（欣赏与参与并存），成为当地文化生活中有机构成且不可或阙之时，多种功能性（礼俗中应用）的意义保障了这些音声形态的民间存在。应明确这种曾经以官属乐人为主导的艺术样态并非排斥民间意义，只不过在乐籍存续期首先保障官府与文人的需要。元明时代四大声腔多是以区域名之，如此显现区域色彩。但这种区域生成的声腔形态多与高级别官府乐营之所在密切相关，生成之后只有融入乐籍体系方能得到进一步发展，并通过这个制度化的体系向他地传播，因此，所谓区域性与国家意义、民间与官府实在是互动的关系。

会议期间，泉州电视台林同顺先生向我们展示他为泉州南音申报联合国教科文组织非物质文化遗产代表作拍摄宣传片的素材，其中有南音在宗祠祭拜仪式中

使用的场景，这就是文化认同以及功能性存在的意义。当南音融入当地文化生活多种具有功能性仪式中不可或阙，而这些仪式又成为当地传统文化的有机构成，先是有以宗祠为中心多种仪式场合的需要，继而有婚丧嫁娶以及过生日、满月等功能性场合的使用，这恰恰是值得深入挖掘的文化内涵。引发我们思考的是：保护南音当然要以本体形态为重，但仅仅这样难说全面。特别是对于非物质文化遗产项目来讲，如果不能够看到其在社会文化生活中种种具有功能性意义的使用与存在，不去思考和制定相关措施保护这种文化空间和艺术形态生存的土壤，把握民众的文化认同，虽然有政府积极倡导且不遗余力，则如同我们所看到的那样，在当下城市生活中南音的确已经式微，仅靠卖票演出难以生存。南音的普及与提高是辩证的关系，如果没有群众性的文化认同，单靠一些所谓“玩儿音乐”之人的爱好显然难以长久支撑起这个内涵丰厚的“乐种”。南音持续性发展，一定要双管齐下，即是一方面抓南音自身的传承与提高乃至发展，一方面对诸种使用南音的礼俗刻意关注与保护，使得泉州区域或乡间社会以宗祠、家族为中心，以民间礼俗仪式性和娱乐性需求的“南音在场”得以延续，这才是文化认同下传统音声技艺形式能够持续性发展的根本所在。社会上对于南音如此使用在近几百年间其实是一以贯之，只不过我们既往对这些南音功能性存在方式总结提升不够，只将目光盯在了艺术本体上。当把握住这些并努力营造这种文化氛围（本来是这样的存在），这活化石乐种方能够薪传代继。

我们应对前辈学者有着足够的敬意，正是他们将一个个区域性乐种、曲种、剧种坚持不懈地进行深层梳理，我们方能看到中国传统音乐文化如此丰厚的内涵，并在此基础上进一步研究。近年来，我运用历史人类学的方法对一些当下传统音乐“活化石”的形态进行综合考辨，在调整学术理念和学术视角的情状下有一些新的思考，或将有助于传统音乐文化研究的深入。感谢福建师范大学的王耀华先生和泉州师范学院为我提供了再次学习南音与交流思考的机会，在学术理念拓展之后，这南音弦管研究真是有相当大的空间。

在“泉州南音国际学术研讨会”上的发言，2014年2月初稿，3月末修订

（原载于《星海音乐学院学报》2015年第2期）

河北安新圈头药王会祭祀仪式与用乐传统[1]

中华文明中的礼文化，自邈远的远古起源，经历了世世代代的传承改造加工丰富，以国家制度的规定性约束，在两周时期形成“三礼”的理念，后在六朝时期扩展成“五礼”分类，“礼之品有五：吉凶军宾嘉是也。五者其别有三十六，《周官·大宗伯》备言之，是典礼之官于此五者无所不掌。今舜欲求典礼之官，乃使之典三礼。孔氏谓三礼为天神、地祇、人鬼之礼，则此三礼特五礼所谓吉礼而已”[2]。吉礼谓之祭礼，在诸礼中居首，有着极度重要的地位。所谓“国之大事，在祀与戎”，国家最重要的两件大事是祭祀与战争。与国家祭祀相关的礼典之中，乐与祭祀的仪式紧密结合，这是礼中用乐的形式，“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”[3]，就是这个道理。如此，“用礼以致其诚，则天神、地祇、人鬼可得而飨，是傧鬼神也。谨礼莫大于制度”[4]。

在先秦时期，在国家制度规定性下礼中用乐都以“乐悬”、“金石之乐”（即以编钟与编磬组合为标志）领衔，所谓“金石以动之，丝竹以行之”[5]者，即金石丝竹乐器的组合，这种乐队组合后世称之为“华夏正声”，所用主要乐器都源自中原。秦汉以下的礼中用乐与先秦之不同体现在乐悬只能用于宫廷以及方国（王国）诸礼之中。在唐代以前地方官府中吉礼不允许用乐，这可以从《大唐开元礼》等文献中得以确认[6]。由于为宫廷吉礼所奏乐曲属于专创，用于特定时间、

① 本文系参加香港中文大学相关会议论文。

② ［宋］夏僎：《尚书详解》卷二，文渊阁《四库全书》本。

③ ［宋］郑樵：《通志》卷四九《乐略第一》，文渊阁《四库全书》本。

④ 《钦定礼记义疏》卷三一，文渊阁《四库全书》本。

⑤ 《国语》卷三《周语》，文渊阁《四库全书》本。

⑥ 作乐的吉礼：皇帝冬至祀圜丘；皇帝大享于明堂；皇帝立春祀青帝于东郊；皇帝腊日蜡百神于南郊；皇帝夏至日祭方丘；皇帝時享于太庙；皇太子释奠于孔宣父；国子释奠于孔宣父；皇帝封祀于泰山；诸太子庙时享。不作乐的吉礼：诸州祭社稷；诸州释奠于孔宣父；诸县祭社稷；诸里祭社稷；诸县释奠于孔宣父；县学生束修；三品以上时享其庙（《大唐开元礼》，北京：民族出版社，2000年）。

特定地点、特定承祀对象，属于郊庙、宗庙祭礼乐，在当时没有现代科技为传播手段与方式的情况下，这种特定的祭祀仪式除参与者之外的人员无缘以见、无缘以听者，这就是用乐的等级化理念。

既然国家制度下的吉礼之乐宫廷外不得用，那么，各级地方官府可以使用的是什么乐呢？文献记载，自秦汉以下有一种乐用于除了吉礼之外的嘉、宾、军、凶和卤簿礼仪之中，这就是鼓吹乐。这是以笳（其后演化为筚篥，再后称管子）、角、排箫等旋律乐器与鼓等多种打击乐器的组合，这种组合形式属于胡汉杂陈，以轻便易携取胜。当这种乐队组合被定为国家礼乐用乐形式之一种（金元以下随着唢呐的传入，在鼓吹乐组合之中又演化出以唢呐作为领奏的一类），在金石领衔之乐队不能够轻易来到民间的情况下，鼓吹乐成为上至宫廷，下至地方官府，进而用于僧道，以至被民间接衍的、秦汉以降最为重要的乐队组合形式。所以说其重要，是因为其承载着上下相通的国家礼乐，各级地方官员亦将其视为彰显身份、权力、地位的重器，鼓吹乐以一种特有的音声样式成为国家理念的存在。明代王磐在《朝天子·咏喇叭》中写到："喇叭，唢呐，曲儿小，腔儿大。官船来往乱如麻，全仗您抬身价。军听了军愁，民听了民怕，那里去辨什么真共假？眼见的吹翻了这家，吹伤了那家，只吹的水尽鹅飞罢！"正是由于鼓吹乐的自身特点以及国家制度的规定性，才逐渐成为官方、民间都离不开的一种音声形式。顾炎武在《日知录》中对此有精到的表述："鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用。今则文官用之，士庶人用之，僧道用之。金革之气，遍于国中，而兵由此起矣。"

无论官书正史还是野史稗编，记载了大量在国家礼乐和国家俗乐[①]中所演奏的曲目，明清以来，刊印成曲谱的形式增多，这为我们认知和把握中国的用乐传统提供了便利条件。接下来的问题是，作为这样一种时间与空间相结合的、必须经过乐人活体传承才能够延续的特有音声样式，在没有当下以科技发展作为依凭，没有广播、电视及录音设备的情况下，怎样能够在全国范围内无论是国家礼乐还是俗乐有如此一致的样态，值得人们深思。在以往的研究之中，人们对于传统音乐更多关注到各地音乐形态的丰富性，却少有关注在"国家"理念下用乐形态的统一性，以

① "国家俗乐"的理念在于诸如教坊等职能部门将社会上存在的俗乐曲目搜集整理，报请皇帝"钦定"与"钦颁"，成为全国在乐籍中所用的规范谱本，如《御定曲谱》《御定词谱》等。

及何以形成这种统一性的问题。我们将历史文献和对当下民间的实地考察“接通”后发现，中国传统社会中的用乐是有着一致性传统的，这种一致性的根本就在于延续一千又数百年的“乐籍制度”对“国家”用乐的承载，体现国家理念的用乐均属于体系内传承，自上而下或说上下相通地形成了包括乐曲创作到用乐规范和乐曲训练以及乐曲承载的网络体系，保证了“治出于一，而礼乐达天下”① 的一致性存在。也就是说，除了国家吉礼用乐之外，嘉、军、宾诸礼和衙前用乐以鼓吹乐的形式上下一致地使用，地方官府中同样演奏这些国家意义上的乐曲。

如顾炎武所言，与鼓吹乐相须的诸礼形式以及规定性的乐曲，在其时已经被僧道和民间社会很好地接衍。现在看来，在具有社会功能性和实用功能性的民间礼俗中用乐，是对国家礼乐和某些俗乐层面接衍的最好方式。

民间礼俗其实是国家礼制的一种俗化显现。所谓礼俗即是“俗礼”——俗化的礼。在民间礼俗这个大平台上，以往国家礼制的多种理念都有具象反映，民间礼俗是国家礼制的一种形而下的积淀。我们也要看到，民间礼俗所接衍的主要是国家礼制的理念，在用乐上有所选择并重新拼装，当我们从用乐的视角切入更是深感如此。

传统的国家五礼有着严格的等级化用乐规范，特别是吉礼用乐，除了宋元以下“登歌”以及祭孔用乐经钦颁到达县级之外，其他都限于宫廷和王府、藩国。换言之，除登歌、祭孔用乐之外的吉礼用乐，虽然地方上也有吉礼事项却多数不得用乐，金石之乐的组合更是不可随意用，所用是其他诸礼之乐，诸如嘉、军、宾、卤簿者。值得注意的是，经民间礼俗接衍的诸礼理念是全方位的，最为重要的还是吉礼。我的一位研究生在山东鄄城跟踪一个乐班，在两个月的时间内该乐班上事39场，有25场属于庙会、“过三周年”，6场为葬礼奏乐，其余为婚礼和开业庆典等。庙会属于群体性的祈福保安、禳灾驱疫的行为，总有百姓所认定的神灵被奉祀，所谓“敬神如在”者。而“过三周年”则是家族中长者过世三年之后所举行的祭祀仪式。这些均属于吉礼范畴。由于历史上国家吉礼用乐没有如同鼓吹乐那样上下贯通，当民间礼俗接衍了吉礼的理念而又必须有相须以为用的乐，这“乐”从哪里来，是一个必须解决的问题。近20年我们不断来到乡间社会之

① 参见［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书》卷一一《礼乐一》，中华书局，1975年，第307页。

中，参与乡民的多种用乐仪式，所闻所见发人深思。

我们将国礼与国家礼乐分成三类，其一是吉礼及其用乐。这种礼是“天神、地示、人鬼之礼”，颇有“往生与永恒”的意味，在这种被认定最为重要的礼典之中所奏应该是“天神、地示、人鬼之乐”①，是在“为神奏乐”（一些文献用“地祇”、一些用“地示”，朱熹认为“祇字只是示字”②）；其二是凶礼及其用乐。作为凶礼，属于灾异以及丧葬之礼，葬礼者为阴阳两隔，奏乐更多是在表达人们一种悲痛的心境。该礼是否应用乐争议最大，所谓“居丧不举乐”，在唐代和明清时期的国家礼典之中，凶礼不用乐，然宋代则有用；其三为嘉军宾诸礼及其用乐，诸如朝会、庆典、迎宾、宴飨、凯旋、献俘等等，这些礼仪为人际间所用，其用乐应以“为人奏乐”为主。该类用乐最为频繁、而且上下相通。当国家吉礼乐章不能够为世人所随意使用，甚至难得一见时，民间礼俗所接衍的国家礼乐是哪一些应该比较明确。

民间祭祀类的礼俗实际上是接衍吉礼的理念，用乐则采取拿来主义，将各个时期社会上所存在的、体系内传承的主流音乐形态中的礼乐和俗乐曲目用于当地的礼俗之中，如果我们对明代和清代社会主流音乐文化中所用乐曲（包括礼乐和俗乐曲目）有一定的了解，就会发现当下民间礼俗中所用乐曲与其有着怎样的关系。这是将国家吉礼理念与社会上存在的礼乐与俗乐的曲目拿来重新拼装，形成民间礼俗仪式用乐样式，一旦融进仪式，被区域性地固化，长期积淀形成了当地的“用乐传统”。

在中国乡间社会活着的用乐传统之中，有两种形式最应该引起关注。其一是以会社的形式存在，诸如以音乐圣会、善会为名，实施药王、火神、关帝、文昌、城隍、土地、龙王等多种神灵崇拜的祭祀行为，这种用乐传统与当地的某种祭祀仪式相须以存，为这种“祈禳”祭祀性质的仪式提供用乐服务。会社一般很难说清楚这些乐曲与仪式本身究竟有怎样的关系，乐手多非专业，他们将在仪式中奏乐视为一件神圣的事情，用圈头药王会现任香头陈小花师傅的话讲：“这是给神听的，谁敢乱来！”正是由于这样的理念，可能会将历史上的乐队组合形式及其乐曲近乎原样地保存到当下，使我们能够看到和听到真正意义上的“传统音乐”。

---

① ［明］柯尚迁：《周礼全经释原》卷首，文渊阁《四库全书》本。
② ［宋］黎靖德：《朱子语类》卷三，文渊阁《四库全书》本。

冀中一带称这种会社为“北乐会”，所奏乐曲温文尔雅，严格规范，绝不花哨。

另外一种样式是“音乐班社”，在冀中一带被称之为南乐会，属于以奏乐为生计者，这种用乐形式在当下更具有普遍性。与北乐会不同，他们既承继传统又接衍现代。南乐会涉及服务的礼俗面更宽，不拘于某一种，在其居住地及其周边区域，凡有礼俗用乐需求逢请必到，多数属于有偿奏乐。在当地的庙会（同样为祭祀诸神）、过三周年、过七年、过十年、葬礼，以及在婚礼、上梁、开业、庆典、过满月、过百岁等礼俗仪式中，乐人们依仪式程序而用乐，在演奏相当数量传统乐曲的同时也与时俱进地演奏当下流行曲目。两种形式的共性在于都依托民间礼俗而存在，只不过北乐会更多是为当地某一种具有明确指向性的庙会礼俗而存在，兼为在会者家庭中的葬礼服务，不以此为生计。

这些年来，在我们实地考察过程中所关注到的一个现象就是，音乐会社为特定承祀对象奏乐，他们一旦掌握“这一套”乐曲之后，一般不轻言改变。虽然说不清楚这些乐曲与仪式究竟有怎样的关联，但是，当祖辈将乐曲融入仪式，他们更多只是接衍；至于音乐班社，当我们对其承接的某一个礼俗仪式跟踪考察，也许感觉到的只是依不同程序用乐传统与当下流行的差异，然而，当我们连续跟踪这个班社数日后就会发现，原来属于同一类型的礼俗用乐（诸如庙会、过三周年、葬礼等），虽然面对的是不同主家、祭祀的是不同神灵，但所奏乐曲却基本一致，何以如此呢？我们对此进行了观察。

实际上，他们更多是依照仪式中相对固定的程序用乐，乐曲与各个程序相对应已经成为“定式”。不管祭祀哪路神灵，这些个程序都要实施，时下很少有为哪一路神灵的专用乐曲。乐人们掌握了“这一套”程序和乐曲，则会“面对诸神”泛化使用。遗憾的是我们的研究者往往只是针对“这一个、这一次”加以记录，对乐曲的“历时性”和整体性把握不足，所以很难注意或称会“忽略”这种一致性的存在。

我们发现，目前的乐社和班社无论哪一个都很难说就是历史上国家礼乐乐曲某一套的整体使用，而是礼乐与俗乐曲目的重新拼装，这是一个值得探究的大题目。一种可能性是由于历史上地方官府中的乐籍人员承载着必备的礼乐和俗乐曲目，当民间人士将其接衍时并没有进行严格意义上的区分，而是拿来主义地使用

过程中形成了与仪式的“固化”，这就是我们所讲到的重新拼装的意义。

还有一个现象值得考虑：许多音乐会社声称他们的乐曲是祖辈向和尚、道士学来的。这一点可从两方面考量。其一是佛教在进入中土初期严格遵守戒律，不允许僧尼演奏世俗的音声，但随着其融入中土的一系列变故，出于生存的考虑开始有局部“破戒”的现象存在①。还应看到诸如明代永乐皇帝曾将当时主流社会中广泛使用的数百首乐曲赐予寺庙用于供养，这就是钦定的《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》②，这些曲目无论是礼乐还是俗乐都具有“国家”意义，如果进一步探究，这些乐曲是从隋唐到明初社会用乐的精华，一旦被当朝皇帝“钦颁”，全国的寺庙都可以使用，乐曲也就披上了一件“镀金的外衣”，以音声形式供养佛祖，这还是礼的行为。寺庙能够传承社会主流乐曲就是这个道理。既然都是礼佛的乐曲，那也就不会再依照释教之外的界定区分礼、俗，当乡民们为了某种礼俗中神庙祭祀的需要寻求乐曲加盟的时候，来到寺庙之中学习这些乐曲，继而将其用于当地的祭祀仪式之中。由此说来，这并不是什么佛教音乐，而是被佛教所用的俗世社会创造的主流乐曲转了一个弯又被民间礼俗接衍者，所以说寺庙是中国传统音乐文化特殊的承继场所。

那么道教如何呢？作为本土宗教它一直与民间社会有着密切关联的同时也被官方所“用”。以老子后代自居的李唐由于统治者认为自己的先人被道教尊崇，因此派太常官员专门为道观用乐作曲，“帝（唐高宗李治）方寝喜神仙之事，诏道士司马承祯制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》。太清宫成，太常卿韦縚制《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》六曲，又制商调《君臣相遇乐》曲”③。明代统治者出于吉礼仪式的“纯正性”考量，摈弃了乐籍贱民在宫廷吉礼中奏乐，用乐改用齐民，羽士参与吉礼奏乐，这就是成立“神乐观”的道理。永乐皇帝还“御制”了《大明玄教乐章》，在其中的三章十四首乐曲中有《青天歌》《迎仙客》《步步高》《醉仙喜》《天下乐》等曲牌，这很可能是乐工们将这些乐曲用于玄教乐章的创作之中，

① 参见项阳：《北周灭佛后遗症——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期，第72—83页。

② 明永乐十五年四月十七日（1417）钦定：《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，参见袁静芳：《中国汉传佛教音乐文化》，北京：中央民族大学出版社，2003年，第13—16页。

③ 《新唐书》卷二二《礼乐十二》，第476页。

然后经永乐帝御批而颁行天下宫观，还是披上一道金色外衣的意思。由此上行下效，地方上的道士们在斋醮科仪中干脆就把社会上的主流乐曲拿来所用。我们看到，崂山、泰山、龙虎山、茅山以及京城的白云观等著名的道教宫观都是这种样态，诸如《清江引》《朝天子》《喜秋风》《千秋岁》《豆叶黄》《小开门》《大开门》《得胜回营》《四合四》《万年欢》等都以为用者。居家道士们也在经忏中将这些乐曲拿来使用，只不过乐曲太多，道士们也不可能遍习，这就有各地道观的主动选择问题。我们说，道观同样也是社会主流乐曲承载的特殊场所，由道士们传承进而转接给民间礼俗使用也还是一个再承继的问题。当然，无论是佛教还是道教，在历史发展的过程中逐渐有了专创、专用的曲目那又另当别论。诸如《三皈依》《五声佛》《十方赞》《五供养》以及《送三宝》《开天符》《玉皇诰》《香赞》等，作为赞颂各自宗教的曲目则属于系统中独立性的存在，这些曲目也有可能被民间接衍。

将中国传统社会中的用乐传统进行梳理，我们再来看看作为河北省安新县圈头村药王会的情况。我从2002年开始关注这个会社，几乎每年都要去一到两次，认知也逐步深入。我最初的考察意图还是为了了解其音乐的存在。在这六年不断关注之中，通过对药王祭祀所用乐曲以及对周边乐社、进而同多地相类似的礼俗用乐相比较，引发我许多的思考，当与历史上的中国礼乐文化大传统相接，大有豁然开朗之感，我对这个会社投入了相当的学术情感。

圈头是一个镇，当下属于河北省保定市的安新县，位于华北明珠白洋淀的深处，四面环水。两条主要的水路，从安新县城出发乘摩托艇需半小时，从任丘方向乘船要20多分钟。镇上人口一万五千左右，镇政府所在地由东街、西街、桥东、桥南、桥西五个行政村组成，以前淀里水大镇上人口也少，每个村都在一个独立的小岛上，村与村之间有桥连接，如今白洋淀水少，加上人口增多，五个村已经成为一体，现在岛上最缺的是土地。百姓们已经很少能找到大一点的地方盖新房子了。药王会位于桥东村，人口有两千七百人。

民国时期的圈头镇归属任丘，20世纪中叶划归安新。但这一划有了不同的含义。安新归保定，而任丘归沧州，再往上溯归河间府。

任丘地界，历史上称鄚州，一说是战国时期名医扁鹊的故乡。虽然这种说法

与司马公记载并不一致，但这里有明代万历年间敕建的药王庙宇。“扁鹊祠在鄚城北，元达鲁花赤野仙乞实迷儿进义建，明知县周佑、王齐重修，天启间奉敕重建，殿宇宏丽”。鄚州大规模修建扁鹊庙在明代万历十二年。据《任丘县志》载，修筑后的药王庙在鄚州城北三里，最前面是一座高大的山门（有三个门洞），进山门后甬路两侧均有焚香炉和石碑。雄伟的正殿旁边有东西配殿。正殿供奉扁鹊，两配殿是历代十大名医塑像。东配殿有王叔和、张仲景、雷太乙、淳于意、华佗，西配殿是孙思邈、皇甫谧、韩普济（韩康）、葛稚川、刘守真。扁鹊庙扩建重修后，万历十九年在扁鹊殿西侧增建三皇殿和文昌阁，使三座大庙连成一体，巍然壮观。大庙落成时，东西三大殿红墙黄瓦，雕梁画栋，气势极为宏伟。明万历二十一年，钦命立四月（四月十五扁鹊生日）庙会，由此，各地商贾云集，货物堆积如山，又有善男信女摩肩接踵，数以万计，形成了天下最大的物资集散地。兴旺景象历200余年不衰，故有“天下大庙数鄚州”之说。鄚州大庙在清康熙年间达到顶盛。也许因香火过盛，康熙戊午年，大庙被火焚毁。[①] 大庙在其后有多次重建和被毁的记录，最后的毁坏是在民国时期，直到20世纪九十年代再次复建。对药王崇拜的庙会已经成为民俗节日。庙会最重要的一项活动是药王祭祀，是以村为单位由香会组织的群体行为。老人们讲，当年去鄚州大庙上香，每个村的香会都有自己的乐队，那是走一路奏一路，到了庙上在神殿前奏乐，一村村的乐队依次演奏，这既是群体性祭祀礼仪的需要，也成为庙会一道必不可少的“风景”。参加奏乐的人既有神圣感也有自豪感，代表本村在如此壮观的庙会现场“露脸”非常荣耀，因此，到时候根本不用动员，这是村上最大的事情。圈头香会作为到鄚州大庙上香诸多香会中的一个而存在。

我们选择圈头作为考察对象最初有些偶然。当时是村民们通过电视看到同在冀中的固安县屈家营村音乐会得到了来自北京和省里学者的关注，就委托会上的笛子手夏满军找上门去，请屈家营的林中树村长帮忙联络，到北京来请学者和媒体人士到他们村里考察。林村长找到我，我又请我的恩师、中央音乐学院的博士研究生导师袁静芳教授，还有系主任张伯瑜教授等一行数人在当年的5月3日来到此地专门考察其音乐。接下来是农历四月十九，我们在一个月内第二次造访，这

① 转引自“寂寞沙洲冷——梦回心静”，2006年12月15日新浪博客。

是他们祭祀药王上会的日子。通过考察比较后发现，这个“藏在”白洋淀深处的村镇，其祭祀药王所用的音乐竟然保存得如此完整和传统！这种状况与这里独特的地理环境以及人们的文化理念有着极大的关联。

老人们很自豪地给我们讲起会社的光荣历史（这一切都是口述史），他们说起当年乾隆爷到淀里打水围，在岛上行宫内听到会社的演奏，龙心大悦之际御赐音乐会飞龙旗、飞虎旗和雕龙红蜡。他们非常自豪地向我们展示记录着55首乐曲的工尺谱本，当我们看着乐谱听陈小花师傅抑扬顿挫几乎一字不差地“韵谱”，特别是当我们得知陈师傅既不识字也不识谱的时候，那份震惊写在每一个考察者的脸上，这太不可思议了！会社为我们演示了传承乐曲的过程：陈师傅口传，学员们心受，一板一眼、一腔一韵不许有差。当我们问起何以如此？才有陈师傅“这是给神听的，谁敢乱来”的话语。这种理念下的传承是动态的音声传统能够近乎不变的根本。

会社所奏的乐曲，是当年香会承传于郧州大庙的高僧，去学习的人带回了这本记有55首曲目的乐谱，并学会了现在能演奏的这40余首。以下是谱本中的乐曲名录：

天花落	迭落金钱	上江擦	小化缘（三）
巧桃神	甘草结	湘半月	大化缘
关公挑袍	托布衫	击枪（一名：张飞磨枪）	朝天子
乐道歌	倒掖车	梅花引	西厢
大走马	山坡羊	观灯赞	八板
泣颜回	沙洞江	劝君杯（合四板）	大抱龙台
扑头鹅	喊动山	柳花香	小抱龙台
甘州歌	朴潭咒	王大娘放驴	清天歌
醉太平	陶军令	喜公子	小开门
下山虎	柳黄烟	张公赶子	阴开门
金字经	四板上	送贤人	坐禅谭
翠太平	妻上夫坟	情歌	本地河西
五圣佛	华关锁	花子叫街	南河西
小劫马	浪淘沙	哭长城	

乐曲分为文场曲和武场曲。文场曲为笙管乐领奏的旋律曲谱，武场曲是打击乐曲。当下会社还能够演奏的文场曲目分为四类，小踏曲、小尖曲、小大曲、大曲。所谓小踏曲，是为小曲，音区适中，比较短小，有14首；小尖曲则是曲中高音区的音位比较多，有10首；小大曲显然比前两类要长许多，有9首；大曲则是四类曲目中最为长大者，有3首。其中的《泣颜回》后缀《扑头鹅》《甘州歌》《下山虎》《金字经》；武场曲共有3首，它们是《坐禅谭》《本地河西》《南河西》。现在只能演奏第一首。下面这些文场曲目属于乐谱有载，会社却不能演奏者，它们是《华关锁》《喜公子》《送贤人》《哭长城》《情歌》《小化缘三》《大化缘》《朝天子》《西厢》《八板》《大抱龙台》《小抱龙台》《清天歌》《小开门》《阴开门》等15首。据说后来高僧捎话让会上派人再去学完整，却由于大庙走水、僧人远离等多方面的原因而未果，留下了遗憾。乐队为笙管乐组合，管子为八孔、♭E调，笙为十七苗十一簧，笛子为曲笛，♭E调。定音十面云锣两架；武场乐队有大堂鼓、行乐鼓、大镲、板、镲、铙、铛。

乐曲的组合形式属于多年以来的约定俗成，有以下几种。一是“大套”，如前面提到的《泣颜回》所加后四首的情况；二是“散套”，自由组合，将小踏曲、小尖曲根据某种场合的需要而加减使用；三是固定的“连套”，诸如《张公赶子》《柳花香》《金字经》连套，《大走马》《陶军令》《妻上夫坟》连套。作为武场有两种形式，一是在文场曲与曲连接处演奏，二是在一套文场乐曲结束时演奏现在唯一承传的打击乐曲《坐禅谭》。与文场乐曲的清亮典雅相比，这一套武场曲目可以说是动人心魄、酣畅淋漓，文武相彰，将气氛推向高潮。当下会社能够演奏乐曲的调式类型是比较丰富的，主要是六字调、上字调，也有尺字调、工字调、五字调，个别乐曲其中还有转调现象。如此丰富的调式类型，更值得我们深入探究①。在散套演奏时，只要头管奏出乐曲的头几个音，大家立马就会跟上。在上会时，一般是正对庙门，武场在左，文场在右。乐曲组合连绵不绝，每一套乐曲加打击乐总有一至两个小时。稍事休息，乐声又起，特别是在四月三天的会期，早、中、晚循环演奏，直到结束。

武场10人左右，文场则有20人上下。其实，会上能够演奏的在册人数有近70

① 请参照张伯瑜：《河北安新县圈头村“音乐会”考察》，北京：中央音乐学院出版社，2005年。

人，但会上的旋律乐器看来不超过40件，因此，常常是你休息一会儿我接上的状况。保持这样的乐队编制在会首看来是非常必要的，目前从奏乐人数上还没有什么令人担心的，乐队是老中青三代人集聚一堂。从耄耋老人到小学生真是形成了梯队建设。

毋庸置疑，三天的药王庙会是香会组织存在的基础。庙会的核心内容既是对贤达的崇祀，也是为当地百姓祈福保安。会社在20世纪80年代初期恢复活动，虽然经历了“文革”，但承继传统的人们依然熟谙这一切。几年以前我们来到圈头，庙会的主会场是当街搭建的棚子，而在2005年，香会筹资将村中一座废弃的小学旧址买下，重新翻盖，有了自己专门的活动场地。神堂坐西朝东（依院落的格局而立），面门的香案上方墙壁上悬挂着药王及十大名医的像，香案上摆放着供品与香烟缭绕的香炉。庙会开始前，与香会相依而存的狮子会在前，乐队在后，边舞边奏游走在镇上狭窄的街道中，游街完毕，来到“庙上”，两个香童与香头（会长）面对神像叩拜完毕，门外坐奏开始，三天如是。在典雅悠扬的乐曲声中，本镇的和外村的乡民们来到神像前烧香叩拜，默诵愿景，络绎不绝。一旦愿景得以实现，必定会依照许愿时的承诺“烧香山”。

所谓烧香山，即是将许多的香堆放在一起焚烧的场景，以示虔敬。我们看到，香客先到神堂内叩首，并奉上香火钱，然后由执事引到神堂门外，这里的香灰已经成堆。成捆的香被拆开，执事将香举起，让其自由下落，不一会儿，一个高约一尺半、周长近三尺的“香山”制作完成，在香山上覆有红布，布上写有祝语和祈福人的名字。伴着乐曲香客跪拜，香山烧起来，火光冲天。这是一个还愿仪式。

作为众多香客中的一员，香会的现任会首陈小花师傅带着家人也来到神堂前，据他的徒弟讲，作为德高望重的师傅本不愿接会，但是众望所归，他在2007年药王庙会之前接任会首，因此今天要格外烧一座大香山。一家人先到神堂叩拜，然后在香山前列队。只见这座香山足有近一米高，同样有红布和祝语。除了家人以外，一些弟子也随后跪拜。此时，乐队所奏更加齐整卖力。

作为专事传统音乐研究的人，可能会更加注意到音乐的存在（其实它就是客观存在，不管你注不注意），而香客们则是在专注地许愿和还愿，音乐“在场”与

否，也许他们并不在意。然而，香客们恰恰是在这种场景、这种氛围之中从事着这一切。我向几位在会演奏者询问一个似乎很傻的问题："如果咱们这个仪式不奏乐行不行?"他们的回答都是否定的："不行！咱们这个会又叫'音乐会'，是'圣会'，祭神这么庄重的事儿，没有音乐怎么行!"也是，我们在乡间社会群体性礼俗祭祀活动中的所见所闻，还真都是在音乐的相须为用中进行。药王会祭祀是群体性的礼俗，为一方百姓，其中又是个体到场祈福的累积，在这三天的仪式之中达到了群体与个体愿景的和谐统一。

正午时分，乐队停止了演奏，院子里摆满了桌子，这是在"吃会"。凡是奏乐的和今天参加执事的都来，在会但没有执事与奏乐者则每家出一人到场，这场面还真是大。资金来源是在会的800余户每年每家10元的会费，另有香客的布施以及对香会有感情、经济宽裕者的捐助，参与演奏的100多户只需交5元，这些钱还要用于添置与修缮乐器等。

入夜，香火依旧旺盛，笙管依旧清亮，香客们则多是本镇中人，乘船而来的外村人多当天回。在村西靠近水边的一个大院子里，保定市老调剧团正在上演有关杨家将的戏剧，据说早先这戏台必定要对着庙门，镇上的老庙已不复存在，香会所在地如搭起戏台就没有了观众席，只好如此了。戏要连唱三天，戏资已经一次付清，是在会有经济实力的人所出。剧团的人员告诉我们，现在他们一大半的时间都是在为各地的庙会演出。这边笙管，那边戏曲，加上白天在狭窄街道上密布的各种物资的贩卖和射气球、跳蹦床等，这就是庙会文化。

听着这清亮的笙管乐，我不免有一种疑问：如此高水平"原汁原味"的演奏，难道每年只有这三天聚首能如此默契？得到的答案是，除此之外每年的大年三十会社"熏香"——乐手们要在本村主要街道上演街；正月初一到村里的先贤祠——近几十年改为烈士祠演奏，祭慰英灵；正月十四到十六为元宵灯节演奏；七月十五盂兰盆会放河灯时在船上演奏。还有一项重要的活动是为在会者家庭中的白事奏乐[①]，所有这些构成会社礼俗用乐的完整链条。所奏乐曲是一成不变，绝不可演奏其他。会社中的老人们说起以前冬天没有什么事情做，大家就会聚集在会上一起学习训练。现在香会有了自己独立的院子，会长陈师傅经常来到这

① 据说近期有所改变，即事主家要为演奏者每人每天付数十元的酬金。这大概是与当下社会的转型有关。

里，他做得最多的事情就是经常组织孩子们韵谱、学习乐器。这是关系到会社能够薪火相传的大事。

通过几年的考察，我发现这个会社的乐手在祭祀仪式各个程序的奏乐似乎具有一定程度的“随意性”，当我们将每年所看到和听到的乐曲记录进行对比后发现，会社这些乐曲虽然有着多种组合，但具体在演奏上全凭头管“带”，中年以上的乐手对于这些曲目的旋律基本都烂熟于心，他们甚至不能够说出乐曲的名字，但只要头管吹出每一首乐曲的前几个音，大家立马就能够跟随上去。当然并非每一次都要把这能够演奏的40余首曲目都演奏一遍，而是看头管对乐曲的把握。在他们看来，这些乐曲作为一个整体，都是可以在仪式中使用，不会演奏其他，就是这些。这显然是与某些地方在礼仪的某些程序上必须演奏哪些乐曲为最大的不同点①。在上会期间，每一首乐曲间必有武场作为一个短的连接，而每一次作为一个完整演奏单元需要休息一下时，必定是由武场演奏那唯一的一整套《坐禅谭》曲为结束。我们没有看到对于其中哪一个程序诸如“烧香山”等所必须演奏哪一首曲目者。在会社人们的理念中，这些曲目就是为这个仪式准备的，不管是为祭药王还是会上成员家庭中的白事，只要是被认可用乐的礼俗，这乐都能够在其中为“用”。

有一个需要解释的问题：郏州药王庙是在任丘，为什么选择圈头作为考察对象？这是因为这里药王会礼俗未曾中断；会社人丁兴旺，说明当地村民对祭祀药王的民间礼俗和这份文化遗产有相当的文化认同感，如此才能够薪火相传，在困难的时期也坚持下来。有严格承继传统且具高水平的乐人（相对而言）。乐曲近乎原样传承，不加不减；保存乐曲的数量多，乐曲的分类和乐曲内容显现出丰富性；乐曲由会社中公认的最为优秀且最忠实原样的师傅传授。相比较而言，周边会社在以上层面能有如此多的优势者少见，这是一个比较理想的考察对象。

① 比如2007年6月4日（农历四月十九）去郏州大庙的路上演奏的曲目有小踏曲《甘草节》《倒掖车》，小尖曲《浪淘沙》，小踏曲《五圣佛》《迭落金钱》《托布衫》《巧桃神》《乐道歌》《醉太平》《乐太平》；在大殿神像前演奏的曲目有小尖曲《浪淘沙》《沙洞江》《湘半月》，小踏曲《五圣佛》，小尖曲《梅花引》。2006年大年初一在烈士祠前演奏的乐曲有十二首小踏曲，《五圣佛》《迭落金钱》《脱布衫》《巧跳神》《乐道歌》《醉太平》《乐太平》《醉乐太平》《山坡羊》《小烈马》《沙洞江》《喊动山》；十首小尖曲，《上江擦》《湘半月》《浪淘沙》《王大娘赶驴》《关公击刀》《张飞击枪》《花子叫街》《梅花引》《小鹅郎》《观灯赞》；三首小大曲，《张公赶子》《柳花香》《妻上夫坟》等，2007年村中在会家庭张锁军的葬礼所奏乐曲有小踏曲《醉太平》《乐太平》《醉乐太平》《小烈马》《甘草节》《倒掖车》《沙洞江》《喊动山》《坐禅谭》；小尖曲《淘金令》《妻上夫坟》《浪淘沙》《上江擦》《湘半月》《观灯赞》《坐禅谭》。由此也可以看出哪些乐曲的使用频率为高，只有在连续三天的仪式中才有可能将这些曲目几乎完整地都演奏一遍。

比如，对照“根正苗红”的北京智化寺与成寿寺的相关乐谱①，我们可知哪些属于这里所独有，哪些又是与其相一致。由于成寿寺乐人已经不再，智化寺虽有本兴师父回归，但当下只是其一人传承并教习，且其所用已经成为旅游观赏，功能转移。圈头会社使我们认知乐曲活体传承方式的同时，也能够从深层把握何以会不变的道理。要知道，具中国音乐特色（也有人称其为局限）的工尺谱系统只是记载乐曲的基本骨干，而在实际演奏中要靠乐人活体传承中加以韵腔——“阿口”，这对乐曲的节奏、时值、演奏速度等方面会产生丰富的变化，以至于演奏风格之形成，这一切都有赖于活体传承。这就是说，至少我们可以从安新圈头最优秀的会首陈师傅那里，更进一步说是整个会社的奏乐者那里，感受到这批乐曲的实际演奏状况，这在某种意义上其实就是在感受历史、感知传统。这个会社所传曲目既有历史上的国家礼乐，也有体系内传承的俗乐，然而却是通过寺庙传出，这也为我们从这个视角关注上下相通性，主流用乐如何被寺院、道观承继，进而被民间礼俗接衍提供了一种新的思路，毕竟这是学界长期以来说不清楚的一个重要问题。关注这个会社还有一种考虑，即他们所承载的乐曲无一是会社自创，不管是礼乐还是俗乐曲目全部是对历史大传统的承继。

作为一个曲牌的不同变体，在这里有集中的显现，我们可以对《醉太平》及其相关的变体《乐太平》《醉乐太平》《翠太平》，对照乐谱以及乐人的实际演奏进行专门的音乐学分析，这将有助于对传统乐曲曲牌变体的理解；有一点是这个会社最近给我的惊喜。前一段时间，我们循礼乐一致性的思路对明代传承至今的《朝天子》一曲做了一个个案分析，发现了从明代初年到乾隆年间以至清末、民国时期的同名乐曲曲谱具有旋律和乐曲结构一致性的存在，而且这首乐曲在当下显现出有17省市的共存现象（随着研究的深入可能会有更多的省市加入）。从这首历时六百年，当下存活17省的乐曲拓开去，越来越多的具有整体一致性的乐曲正在被认知②。近期重读圈头乐谱，竟然看到了又一个与其一致的版本，这为我们的论证增添了新的可靠论据。以上几点只是我们初步解析，总之，对于这种既有

---

① 一般来讲，特别是北京智化寺所藏乐谱，有着明确的出处，就是明代英宗时期宫廷总管大太监王振将宫廷中的乐人和乐曲带回自己的家庙中所用，并未间断地传承到20世纪中叶，可惜到20世纪末这种传承的活体只有寥寥数人，几近失传。

② 参见项阳、张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，《中国音乐》2008年第1期。

曲谱又有活体传承，最重要的是在“为神奏乐”具有社会功能性和实用功能性的理念下其传承方式如此严格规范，这就是我们将圈头药王会用乐作为考察对象的重点所在。

从会社中老人的口述史以及乾隆爷所赐的旗帜、烛台等物品来看，圈头以药王祭祀、禳灾祈福为主要目的的会社历经风风雨雨已经走过了数百年。承载着农耕文化的传统理念，药王会能否持续下去，用乐传统能否依旧，关键在于当地的百姓能否继续有这样的文化认同。的确，现在的社会环境有了相当的变化，岛上已经不再完全是那种日出而作、日落而息的生产生活方式了。由于这些年岛上人口膨胀以及白洋淀持续缺水，青年人走出去打工已经司空见惯，毕竟岛上没有更多赚钱的营生，走出去是为了生存。目前看来，外出务工者的家还在这里，祖屋在此，根还在此。虽然岛上的人们在缺水的情况下靠水产养殖和芦苇加工等产业人均收入并不算高，但相当数量在会家庭都有一到多名外出人员，他们对会社提供经济支持的力度还比较大。2006年香会要盖房子，会首外出到北京、天津、石家庄、保定以及安新县城等有镇上人员做生意的地方筹资，大家都慷慨解囊，可见人们对会社的感情，当然还有会首的人格魅力。另外，当下国家倡导的非物质文化遗产保护对此也有着积极的作用，2008年初，圈头药王会已被列入国家第二批非物质文化遗产保护名录。当初会上派夏满军等人到北京找学者对他们进行研究的时候，社会上尚未有非物质文化遗产保护的提法，他们完全是在一种自在、自为、自愿的状态下想要承继祖宗留下来的传统。在乡村经济结构发生比较大变化的情况下，以后以怎样的方式维系传统？陈师傅认为现阶段还问题不大，会社当下奏乐的主力是20多年以前他带出来的，现多数还在镇上。看到年轻人外出打工较多的实际状况，开明的陈师傅力主打破“传统”，在5年前培养了一批女孩子学习演奏，现在已经能够上手。但这只是问题的一方面，在社会转型的状况下还真是有更多的问题需要面对。

会社恢复之后近20多年一直是在镇上承继礼俗，但老人们有个心愿，即要恢复到鄚州大庙上香的“传统”。2007年农历四月十九（6月4日）药王庙会的首日，两艘大船载着乐手和乡民们在朝阳中一路笙管，鼓乐齐鸣、会旗飘扬地向鄚州方向驶去，小花老人心情最爽，他向我们讲起当年去进香的情景，那是乘小

船，要两个钟点才上岸，然后要走一两个小时的旱路穿过郏州旧城才能到大庙，现在是机器快船，上岸乘车，方便多了。在中断了数十载之后，多年的夙愿终于实现——这才是完整的“传统”。在大庙的神像前，会社一行庄重地叩首进香，袅袅的“圣乐”奏起，此刻他们是否在想所做这一切的“意义”？应该明确的是，圈头的药王会直到目前的所作所为都是比较“纯粹”的，这还是一种祈福心理作用下的群体行为。礼俗的链环都已经接通，接下来的承继当然最主要的还是靠他们自己。

几年来，我们连续地跟踪这一个会社，用文化人类学的方法对仪式过程进行了全方位的描述，毕竟我们积累了大量的一手材料。但今天我的视角和切入点在于“以乐观礼”，当我们将民间这些具有仪式性的行为定位为民间礼俗，当我们将这些礼俗置于中国农耕文化的大背景中加以整体认知，当我们将中国历史文化中用乐的大传统以及保证这个传统的制度体系与当下民间礼俗加以“接通”，当我们注意到民间礼俗中所承载的礼乐文化与历史上“国家”意义的内在联系，感到在这样一篇会议论文中不是用考察报告的形式所能把握者。基于这种理念，在一个更为宏观又相对侧重的层次上，我们通过圈头药王会的仪式用乐来审视这种吉礼用乐面对不同承祀对象（药王、白事、烈士祠），其用乐一致性存在的意义，以及其与中华文化大传统的有机联系。历史大文化传统的用乐在此因何存在，把握住祭祀性礼俗仪式中“为神奏乐”的理念，把握住在这种理念下仪式与乐曲形成“固化”的深层意义，才能够更好地认知中国乐文化传统在此延续的道理。但有一点，当下该类民间礼俗更多的意义是对传统的承继，却很难发展，毕竟我们“传统”的造血功能已严重不足。

2008年6月6日改毕

[香港中文大学“中国地方社会”仪式比较研究国际学术研讨会（2008年5月）论文修订稿]

《白洋淀上的一颗民间音乐明珠》序言

圈头，是一个在华北冀中平原白洋淀深处的村镇，明清时期属任丘县，当下属安新县，四面环水，为镇的行政建制。岛上约定俗成为桥西、桥东，几个自然村，几个村共有一个以先医药王祭祀为主旨存在的音乐会社，以药王祭祀为中心，与之共生共存的还有狮子会、高跷会等。从乡民的口述史中得知，清代中后期的某一个时段，本来每年都要乘船出淀到鄚州药王大庙参加祭祀药王活动的圈头音乐会社，鉴于大庙几度因火而毁等多种因素将药王庙会改在本镇上进行，一年之中农历四月十九至二十一是庙会的日子。

因为有药王庙会，祭祀必有仪式，仪式中须用乐，所以这音乐会是为药王庙会而立，并与药王庙会共生共存。所谓“国之大事，在祀与戎”的理念深深植根于中国传统文化之中，数千年来，这种理念非仅为上层人士所依，而是为国人所普遍接受，至少在中国传统社会中如此。祭祀在中国传统礼制文化中属吉礼，五礼之中吉礼为尚，人们在仪式中禳灾祈福，反映出与精神世界的沟通，所谓“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”。由于明清时代将先医药王祭祀列为国家小祀类型，因此这种祀典具有全国性意义。

需要思考的是，本来先医药王之祀是国家制度下的必需，由县衙以上层级的官府主持实施，何以当下许多村镇之中都有药王之祭，历史上的国家祭祀如何转化为民间信仰的形态而存在，而且在相当的区域范围具有普遍性意义，国家与民间究竟是怎样的关联？

相关文献记载，鄚州大庙建于元代，始称扁鹊祠，明世宗时重建并改称药王庙。万历年间又重修，竣工之后由明神宗敕令兴办庙会，愈发兴盛。我们知道，作为庙会重要的功能首先是祭祀祈福，再者为物资交流以及牵扯到多种音声技艺

形式的娱神娱人、人神共享。也就是说，祭祀祈福在庙会文化中属于核心内涵。本来这先医药王就是国家小祀序列，这鄭州大庙又直接受到皇帝的恩典，加之高官重视，如此使得这香火旺盛者。

任丘之鄭州药王大庙属于国家祭祀，庙会是皇帝敕令兴办。问题是这僧侣何以参与国家祭祀，是建庙之时即有僧侣？这建庙之始是释家庙，还是神庙而由僧侣进驻？作为神庙，则应由当地官员前来主持祭祀，释家有药师佛，但这鄭州大庙所祀之扁鹊等显然非释家，还是神庙的意义。再有，这寺院要有香火、实施供养，在大庙存在之时，周边村庄之民众届时都要到此祭祀祈福，但这座寺庙曾多次毁于火，当寺庙不存之时，周边村镇的乡民失去了祭祀平台会是怎样的情形呢？口述史讲周边许多村庄逐渐成立起以祀典药王仪式所用音声的音乐会社，这些曲目源自驻庙僧侣的传授，那么，僧侣何以掌握这些乐曲？寺庙实施药王祭祀，僧侣究竟是承载了祭祀仪式上的规范性还是连同仪式中使用的乐曲一并承继，抑或仪式在场而仪式中以及供养所用的乐曲具有丰富性存在？这样认知是由于当下周边村镇的乐社所承载的乐曲具有相当程度一致性的同时也有相异的一面。这些乐曲究竟是与仪式相须还是更多具有供养意义、抑或两者兼有之？这些乐曲何以能够近乎不变地传承到当下？应该说，恰恰是由于鄭州药王大庙的存在之初属国家祭祀，那么与国家祭祀相须为用的曲目必定有官属乐人以为承载者，其后转为僧侣承载其缘由可探。大庙自然会凝聚周边诸多信众，由僧侣传授诸多乐社，这些乐社在大庙断断续续存在之时庙会期间会前来参与仪式与供养奏乐，大庙不再则呈各自为政依村举行庙会祭祀的样态，搭起乐棚，供起神像以为民众拜祭，圈头音乐会社就是诸多以鄭州药王大庙为中心辐射开来实施祭祀仪式用音声的一支。

口述史中认定圈头音乐会所承载的曲目来自鄭州大庙僧侣的传授，这种说法有着相当的合理性。由于药王大庙国家祭祀的性质决定了这些原本由世俗社会中主流应用的乐曲进入神庙，继而为僧侣接衍。这些乐曲由僧侣承载后与祭祀仪式相须以及实时供养形成固化组合形态传承至今，我们揣测，圈头音乐圣会应该就是在这样的情状下得以建立。如此，似乎有这样一条链环：国家小祀—先医药王祭祀—鄭州大庙为中心，由此辐射，原本为国家礼制仪式用乐，由官属乐人承

载，在变迁中改由僧侣承载。和尚们既用于庙会，又在实时祀典和供养的意义上一整套乐曲为用。多数乐曲非为僧侣创制，而是源于当时社会的官府礼制用乐，乐队组合为鼓吹乐类型之一种——笙管乐组合——其曲目视不同仪式中形成多种组合，这就是所谓大曲、小大曲、小尖曲、小曲以为长短的意义。在国家祭祀与宗教信仰的双重作用下，大庙周边的乡民形成文化认同，在参与庙会之时由于寺院焚毁等多种因素改由乡民以乐社的形式实施乐曲承继，将药王祭祀接衍至各地，这在某种意义上可以认定为乡民信仰所谓禳灾祛病的实用性需求，这种需求既有群体性亦有个体性，如此使得药王庙会在此地形成了区域性的文化形态，圈头音乐会自明清以来成为承继药王祭祀中功能性用乐的一支意义就在于此。

作为传统音乐文化的研究者，我们关注圈头音乐会已有十多年。虽然关注该乐社之前我们曾有多次到冀中平原考察音乐会社和音乐班社的经历，但却对这个乐社一无所知。那是在2002年的春天，固安县屈家营村的老村长林中树先生给我打电话，讲安新县圈头有个音乐会很传统，东西也多，希望我能够找音乐学界的专家学者一并前往考察。于是就有了五月初中央音乐学院袁静芳教授等一行数人在夏满军的父亲安排下来到圈头考察的经历，我与圈头音乐会由此结缘。随着考察的深入，不断有中央音乐学院、中国艺术研究院、中国音乐学院、河南大学、山西大学等多所院校的教授、学者前来考察。经时任中央音乐学院音乐学系主任张伯瑜教授的周密安排，圈头音乐会的乐师来到全国最高的音乐学府进行演出交流，继而音乐会的陈小花师傅、夏有余师傅、夏满军师傅也来到中央音乐学院传授工尺谱。在中央音乐学院举办的“第二届中非音乐对话”期间，多国的音乐家和学者到圈头考察，圈头音乐会得到了国际学者的极高评价，因而蜚声海外。与此同时，音乐会也得到了新闻传媒界的关注，多种类型的新闻报道以及深层分析不断见诸报端，其奏乐的影像也通过电视传媒等传遍了京畿、全国乃至世界。

对于圈头音乐会的考察就音乐本体说来有以下几个层次。首先是作为音乐会世代承载这谱本上的乐曲本身，这涉及乐曲类分、工尺曲谱、乐队组合、文武场、用调、乐律等多层面。继而是音乐会何以能够将这么多传统乐曲近乎不变地传承到当下，音乐与庙会的关联、音乐与仪式的相须，其与祭祀文化相关的深层内涵逐渐被揭示。再者就是音乐会究竟在哪些场合使用这些乐曲，又是以何种理

念、在怎样的形式下进行有效传承，学界开始相对系统地把握和辨析圈头音乐会。在数年间，对圈头音乐会的研究既有专著出版，又有多篇学术论文问世，更有以研究圈头音乐会为中心的硕士学位论文的完成。更值得书写的是，在国家非物质文化遗产保护的浪潮中，圈头音乐会以其厚重的文化内涵赢得了各级评委的认同，从而进入了县、地、省乃至全国的非物质文化遗产保护名录，并有了国家级非遗的传承人。

正是由于民间的文化认同，圈头音乐会除每年为药王祭祀上会的“正日子”外，还担负起为在会民众葬礼仪式服务的责任和义务，传统在延续，如此音乐会方能够挂起“音乐圣会”和“音乐善会”的大旗，这是音乐会能够赢得乡民尊重并以会费支持的重要原因。在某种意义上，这种会社组织的实用性存在增强了乡民的凝聚力，如此圈头音乐会虽历经磨难却能够顽强地传承到了当下。既然以音乐会相称，说明音乐是为会社的核心所在，我们当然要对会社承载的音乐本体形态进行全面把握，但对于该类型的音乐会社之研究，又不能够仅仅限于音乐本体，更要把握音乐会何以会存在、何以能够传承、又有怎样的功能性意义等问题。

圈头是一个四面环水，近年方填起一条堤坝与陆路相通的村镇。圈头在明清时期归属任丘县，其后划归安新县辖。圈头的乡民世代与白洋淀相伴，近年来由于日趋紧张的水资源以及岛上人口扩张等多种因素使得年轻人不断出走，纷纷进入周边城市，或经商，或从事其他行当，生产结构和生存环境的改变使得音乐会面临人员流失、后继乏人的窘境。即便如此，乡民们对音乐圣会仍有一份坚守。我们在近十年曾多次实地考察其上会、前往鄚州大庙上香、到乡贤祠奏乐、为会众中仙逝者送行等多种仪式用乐，当下音乐会社成员最为看重的是每年农历四月十九至二十一上会的日子，届时音乐会中不仅是在岛上生活者，相当数量已经到外地讨生活的会众都会自觉自愿赶回来参加上会奏乐，这三天的时间有如节日般的热闹。除此之外，在岛上居住的会众依旧不时为会中仙逝者送行奏乐。总而言之，这是一种信念、一种坚守，更是一种责任和义务。

我在思考这本书的定位问题，这应该是一种志书。志书是一种相对独立的文体，有一定规范，依照志书的意义本书也许不够全面，分类也不尽合理，但这毕竟是圈头音乐会当下相对完整的记录。在这里，我们既着重当下音乐会活态传承

与存在的意义，又通过相关探究把握与中国历史文化大传统的关联。我们尽可能地将音乐会的当下情状胪列，以反映其面貌。或许圈头音乐会所承载的只是当年鄭州药王大庙参与仪式和供养所用的音声形态中的一部分，这毕竟是一群非专业的人士之世代传承，而非当年在庙的僧侣们的全部承载，但正是如此方显其重要。如果我们以鄭州大庙为中心，将当年曾经到大庙参与庙会的周边乐社一一进行考察，努力把握其本体承载的相通、相同、相异，集合起来便会有更为整体的意义。

严格来讲，圈头音乐圣会以及药王祭祀所显现的是国家礼制与民间信仰的互动关系，当然，这里还有多种复杂的因素，比如佛教文化的介入。从乐曲创制的源头上看还应把握历史上国家制度下与官属乐人承载之关联，毕竟这些乐曲既非乐社，亦非僧侣所创制，但它们在这里为用，呈现中国传统文化的传承与延续，这就值得我们认真梳理并将其原样记录。只有这样方能为中国传统文化的当下存在提供活态样本，也才能够如实反映传统的意义。

有一种文献可能是本书的亮点，那就是一本20年音乐会的活动记账单。该账单的时代背景是在我国的改革开放时期，它所反映的信息是多方面的，绝非仅仅记账的意义。将其列于此，值得学界人士认真研究。

圈头音乐会让我来当这本书的主编有些勉为其难，这绝非谦辞。我与音乐会的因缘也有十余载，作为从传统音乐视角来研究中国传统文化的学人，正是由于有像圈头音乐会这样承载中国用乐传统的无数个乐社以及班社的活态存在，正是他们对中国历史上创制的音乐文化传统的活态承载，正是他们如此虔敬地承载这些乐曲并为乡民更多为义务地服务，我们方能够通过他们认知中国传统音乐文化为用的意义以及体味传统音乐的自身魅力。这些乐社和班社由于传统礼俗需要而生存，乐人们是我们认知和把握传统音乐文化的老师，恰恰由于乐的时空特性，如果没有他们将用乐传统如此严格地传承到当下，中国传统音乐和用乐传统便会缺失，我们这些所谓研究者也会一脸茫然。乐人们对传统的敬畏和传承的用心令人深深感动，从这种意义上讲，我们在向会社成员表示由衷敬意的同时，对能够为音乐会社尽一份责任和义务深感荣幸。

圈头药王音乐圣会是诸多音乐会社中的一个，在国家非物质文化遗产保护法

的指导下，我们应该对这些音乐会社与音乐班社进行深入的学习和系统性研究，相信本书的出版在对传统乐社文化具有提升意义的同时，也会引起诸多学者对各地承载中国音乐传统文化的音乐会社与音乐班社有更多关注，从而加深对中国传统文化和用乐传统的深层认知。

（原载于项阳、张国振主编的《白洋淀上的一颗民间音乐明珠——圈头村“音乐圣会”》）

中央音乐学院出版社2013年6月版

凤阳花鼓形成之历史渊源辨析

凤阳的夏玉润先生委托中国艺术研究院图书馆俞冰先生转来《凤阳花鼓全书》（史论卷）的书稿，嘱我为序。我对凤阳花鼓未曾深研，因此颇为踌躇。凤阳花鼓多音声技艺类型并存的形态彰显内涵厚重，是十分重要的非物质文化遗产代表作，值得下大功夫和力气去深层把握。“全书”厚重、深邃、丰满，为倾力打造而成的巨著，可见由夏先生领军的团队的工作量度和研究深度，令人钦敬。中国传统社会丰富的历史文化积淀在当下各地所成一个个内涵丰厚且活态存在的“非遗代表作”，这些个案需要学者深入总结。与其同类样态还有很多，如果每种样态都能够像《凤阳花鼓全书》的编纂者这样倾力，中国传统文化深层内涵必将得到有效揭示，如此方可让子孙后代明确我们究竟有怎样的文化遗产和文化传统，在此基础上会有更好的承继和发展。

整理活态遗产首先要对中国传统文化挚爱，对中国传统文化深层内涵有执着兴趣，整理者要有对中国传统文化深耕的责任感，不如此传统将在我们面前逐渐流失与消散。整理者还应有较为宽阔的学术视野与丰厚的学术功底，否则璞玉难现玉容。整理活态遗产与整理国故异曲同工，只不过对活态需要在把握当下的同时更要关注历史。凡为遗产，必定是在历史上生成，经长期演化活态积淀于当下，因此，必须在对当下活态进行整合与描述的同时又与历史上生成和演化不同阶段的形态形成对接，并把握历史文化大背景。搜集整理相关文献资料需要有学术理念和方法支撑，梳理非物质文化遗产内涵应该是历时与共时相结合的把握。

《凤阳花鼓全书》的编纂群体从初始便紧紧抓住凤阳花鼓在历史发展演化进程中形成多种音声技艺形态的特征，诸如歌舞、说唱、戏曲等，这是一种集多种音声技艺形式为一身的艺术样态，在历史上都归于乐的范畴。编纂者将文史学、民

俗学、社会学以及艺术学中的音乐、舞蹈、曲艺、戏曲各门类学者聚集在一起多次论证，开拓思路，提升学术高度，相对全面整合，这是本书具有学术厚度的重要原因。

中国艺术研究院音乐研究所的老所长乔建中先生为《榆林小曲》一书撰写的序中谈到这样一种现象，那就是榆林小曲、常德丝弦、扬州清曲、兰州鼓子等艺术形态无论是本体特征还是文化内涵都有着相通性意义①。随着新世纪以来国家启动非物质文化遗产保护工程，与上述艺术形态内涵相通者又多有揭示，如南京白局、广西文场等，南京晓庄学院的板俊荣兄在2014年将这些非遗项目的承载者和学者们请到一起进行交流切磋，继而在2015年乔建中先生亦将这些团队和关注于此的学者请到西安深化认知，可见这些艺术形态的深层内涵正越来越引起学界的广泛关注。其实，与之内涵相通者又何止这些？诸如福建南音、潮汕音乐以及蒲松龄俚曲等都应纳入，当然还有更多，需要不断揭示。我们应该思考，当下学界以区域类型称呼的这些艺术形态何以能有这么多相通性的内涵。

这些形态以曲牌为主导，以此形成音乐本体和技艺类型上的共性特征，整体属于俗乐体系当无疑义，这是历史上教坊俗乐体系下的音声技艺样态。作为曲牌体，从唐宋至明在专业音乐领域具有主导意义并普遍性存在，说其为体系，则不仅为宫廷独有，而是具全国性意义，高级别官府所在地更具有这些形态的相通一致性，元末《青楼集》中遍布全国的高级别官府中官属女性乐人承载的音声技艺形态与宫廷和京师乐人的相通一致性可作为这种认知最为可靠的注脚。

我们注意到，当下与凤阳花鼓同类的音声技艺形态，学界在研究之时多以区域定位作为个案进行深层挖掘，显示厚重的文化内涵，虽然相通性因素众多，但作为音声形态的曲牌主体以及体裁样式多属于“全国粮票”（全国各地都有存在和使用）的意义。凤阳花鼓在具上述特征的同时还有更为独到之处，这就是以花鼓进而以凤阳署名作为形态特征具典型性和明确指向性，将这些要素作为辨析的基点就会看到，在全国相当广阔的区域内都有花鼓形态的存在，凤阳花鼓是其中的一种典型，不能不令人从传播学意义上以行把握，这恰恰是花鼓独秀于他种音声技艺类型的重要因素。对这样的状况学界说法种种，但研究多着眼于自然传播，

① 乔建中：《榆林小曲》序，霍向贵：《榆林小曲集》，西安，陕西旅游出版社，2005年，第1—6页。

如区域相近、人口流动以及为官者带入等，少有从国家制度下传播之考量。我以为花鼓与凤阳花鼓的传播首先为历史上制度下官属乐人体系内传承，在一个时期内经历了文化下移与承载者身份的转化，为区域民众民间承载形成体系内传播与自然传播相结合的意义，凤阳花鼓更是具有区域文化的典型性和特殊性内涵。

有意思的是，当全书“史论卷”摆在面前，这种形态曾经具有国家意义的感受愈发强烈，由此对学界考量凤阳花鼓历时性脉络以及国家与地方官府对此种音声技艺形态产生和存在之作用稍显弱化感到遗憾。如此丰富的资料显现凤阳花鼓与他地音声技艺形式在内涵上具有共通性特征，何以形成这种样态？这当然需要对凤阳之历史文化进行考辨，以把握凤阳花鼓之源，凤阳花鼓分阶段传承与传播方式，与他地音声技艺形式在何种意义上具有相通性内涵。如果能对这些加以把握，可能会对认知凤阳花鼓的深层内涵有所助益。

就源来讲，当下难有共识，但这并不妨碍探索。前面所提到的这些音声技艺形态都指向历史上高级别官府之所在，何以凤阳作为一个县域也会有这样的形态？如果不深入挖掘还真难以把握。当然，把握其行政区划演变，若不从研究观念上进入深层也难以认知。凤阳在元代称为濠州，所辖地域不广。朱元璋吴国之时将其升为临濠府，洪武八年改称凤阳府，所辖区域不断变化，最多时竟领12州28县，弘治年间定格为5州13县。恰恰是这样的建制，决定了这里不同凡响的提升意义。

由于一度曾为中都，凤阳府辖域除了地方官府建制，国家设有8个卫所建制。换言之，在凤阳府或称中都地面上还有多个比府衙建制级别高的官府或军制机构，这样的行政建制导致这片土地上依制实施多种官府所必须有的、涵盖礼与俗为用的音声技艺形态，毕竟这是制度下乐文化的需要。在把握音声技艺形态所具时空特性（没有现代科技为用，所有音声技艺必须活态承载）的前提下，会指向一个专业乐人群体的创承，这就是实施国家意义上礼乐和俗乐需求的官属乐人。在帝乡文化中承载礼乐与俗乐者应属这个群体。

由于帝乡、祖陵以及高墙等多种因素，在8个卫拱中都的情状下，这里的社会文化内涵十分深厚。凤阳地理环境相对平缓，史书记载这里灾害频仍，在这样的情状下，明代将这里从州升为府，且有如此众多军兵云集，高级别官府林立，还曾经是一些罪罚人员的迁徙屯垦之地，靠什么养这人呢？当然是国家，如此方使得这里

相对稳定。有意思的是，明代这里灾害频仍，却相对稳定，倒是进入清代这里遇到灾害或秋冬时节，人们纷纷外出讨生活。对于这种状况，臣僚上奏反映：

> 凤阳府属人民游惰成性，不勤耕织，每于交冬之际，多有携带妇女离乡背井出外赶唱谋食，不特荒芜田亩，更且秽污身名，大关风化。臣随严行出示劝禁，并令道府州县留心察禁，务使此等游民以及妇女痛改积习，循分守业，各安故土，耕耘纺织，毋得任听抛家贱行，漫无觉察，致干参究。理合奏明，谨奏。

雍正皇帝有谕旨朱批：

> 游惰之风理应禁止，但相沿匪伊朝夕。其间有应曲体民情处，酌量为之，不宜遽施峻法。朕意必先加以劝诫，俾各知其所行之非，改业谋生有术，然后继以禁约，方为妥协。若一旦即行严遏，属员或更奉行不善，愚民必致失所，且恐罹法者多矣，此不可不虑及者。①

这是很重要的文献，是对凤阳之民外出讨生活比较权威的说法，或称凤阳花鼓之“乞丐说”的源头。先是地方官吏奏折，后有世宗朱批。关键在于凤阳府民众何以“游惰成性，不勤耕织”，又有怎样的背景使这里的人们掌握了“赶唱谋食”之本领值得深入辨析。上奏折的官吏认定“荒芜田亩，秽污身名，大关风化”，因此要察禁。但雍正皇帝以为“必先加以劝诫”，使其明白“所行之非”，特别是要“改业谋生有术”之后再禁约。将凤阳府民众有这些积习的动因加以梳理至关重要。明代国家将濠州升格为府，后以凤阳名之。何以称凤阳，宋代陈旸《乐书》中解释可为参考：

> 凤，阳物也。动而唱始。凰，阴物也。静而和终。其羽虽皆可用为仪，其来亦未尝不以匹也。故天下治，则以匹而见；天下乱，则以匹而隐。人君以仁治天下，法度彰，礼乐著，则凤凰为之应，亦各从其类也。舜袭尧爵，行尧

① 《世宗宪皇帝朱批谕旨》卷二一六之四，文渊阁《四库全书》本。

道，法度固已彰，礼乐固已著，则其作乐以道阴阳之和。凡所谓阴阳之物，未有不为之感应，则凤凰来仪，固其理也。《传》不云乎："夫乐，象成者也。"故《韶》之成也，虞氏之恩被动植矣。鸟鹊之巢可俯而窥也，凤凰何为而藏乎！①

或许正是对此有认同，当朱元璋立国，将帝乡以凤阳称之。有明一朝国家对于此地的优待相当多，不仅是凤阳之民，即便守陵户都会给予相当多的恩惠：

《明会典》：熙祖曰祖陵，高帝之祖在泗州，设祠祭署，置奉祠一员，陵户二百九十三户，供洒扫。每岁冬至正旦，以三太牢祭熙祖，并望祭德祖、懿祖二陵，清明、中元、孟冬及每月朔望以三太牢，本署官行礼。

仁祖曰皇陵，在凤阳府。设皇陵卫并祠祭署，奉祠一员、祠丞三员。置陵户三千三百四十二户，供直宿洒扫。内选礼生二十四名，供祭祀执事。每岁冬至正旦以太牢，清明、中元、孟冬以少牢，俱署官行礼。朔望以少牢，中都留守司官行礼。弘治元年敕内官一员监护。凡官员以公事经过者俱谒陵。②

祭祀，车驾将发，奏告天地、社稷、太庙、孝陵，祭大江、旗纛等神，軷祭于承天门。其经过处所，滁州遣官祭滁阳王，泗州遣官祭祖陵，凤阳祭皇陵、祭淮。阙里遣官祭先师孔子，望祭太山。缘途古先圣贤、忠臣、烈士祠坟，礼部预期奏闻，遣官致祭。将至北京境上，设坛祭北京山川等神。车驾至北京，奏告天地，祭告境内山川等神……

经过凤阳，陵户及亲戚人赐钞六锭；耆老迎见者，人钞三锭；泗州陵户亲戚耆老迎见者赏如之。③

凡南京太常寺委官，及孝陵、凤阳陵户、坟户、社长领香帛等物，往来俱给驿船，陆起驿驴，俱拨递运人夫护送，其陵户等驿驴每二人共与一匹。④

---

① ［宋］陈旸：《乐书》卷七九，文渊阁《四库全书》本。
② ［清］徐乾学：《读礼通考》卷九四，文渊阁《四库全书》本。
③ 《明会典》卷五一，文渊阁《四库全书》本。
④ 《明会典》卷一二一。

这些人员所行均为官差。《明会典》载这两处祖陵和皇陵的陵户有三千六百之多，甚至包括其“亲戚”都有这么多银锭赐予，可见何等优渥。此外，凤阳地界上，中都留守司八卫所：留守左卫、留守中卫、凤阳卫、凤阳右卫、凤阳中卫、怀远卫、长淮卫、洪塘湖屯田千户所①（皇陵卫与陵户间是何种关系还要考量。屯田人员是为军事化管理）。依明代卫所建制，仅兵丁即应有数万之众，更何况学界对于卫所之研究认定，这既为军制亦有地方官府属性。卫所多属拖家带口的军事人员，他们当为吃皇粮的一群。

> 《明会典》云：五年令：中都留守司、凤阳右等卫所旗军，有家小支米六斗者添支二斗，无家小支四斗五升者添支一斗五升，残疾并幼军月支米三斗如旧。所添粮俱于折色内扣除。又令贵州各卫选操旗军总旗月支粮七斗五升，小旗六斗，军人有家小者五斗，无家小三斗，余俱于四川布政司官库折支钞。又令大河、淮安二卫及凤阳各卫所旗军月粮，有家小者每月添支米二斗，无家小者添支一斗五升，于折色内扣除。②

除了正常的军丁军供，有家小者按月给予粮米，并在原有规定的基础上再增加。试想，在这片土地上卫所之军丁加上各级地方官员及其眷属，吃皇粮的是多大的数量！如此在明代使得凤阳之官民衣食无忧，“游惰”之风应出于此。《通雅》载：“顾邻初曰：‘洪武十九年，诏赐耆老粟帛，京师应天府、凤阳府民年七十以上、天下民年八十以上赐爵里士，应天、凤阳民八十以上、天下民九十以上赐爵乡士，与县官平礼，并免杂役，冠带服色别议颁行。’”③国家对于帝乡之民比起他地总要“高看一眼”。并非明代这里就没有灾害，徐光启《农政全书》载：

> 其有民生最利、时事最急者，则无如垦田一议。垦田在西北为利，而在凤阳一属尤利之利者也。窃见凤属频年以来旱涝为祟，螟螣再罹，疫厉流行，道殣相继。小民萧条满目，则微乡土之思；生计无聊，则寡性命之乐。以故剽悍轻生、

① 《明会典》卷二五。
② 《明会典》卷二七。
③ ［明］方以智：《通雅》卷二四，文渊阁《四库全书》本。

离乡远窜者十之七，而迫穷为盗、偷延喘息者十之三。斯时也，彼已不自用其命，而督之以科条，威之以箠楚，又将安用之？则有操之以法度，莫如养之以膏泽。膏泽者，垦田是也。田垦则民自聚，民聚则财自丰，膏泽行而法度有所恃矣。此无他，货利者此中之不足，而陇亩者此中之有余，因其有余而开之则於势易，更从其有余而收之则为功倍也。以此谨摭垦田十议，以备采择施行。①

可见该地灾害之重。然而同样有灾，国家怎样对待呢？“孝宗即位，公应诏陈十八事，其论天下时政，所关八条。凤阳军民利病七条，多议行。会修皇陵，公裁损冗费，一不扰民，岁旱蝗，复疏蠲常税三之二”②。这就是不同他处者。将赋税减去三分之二，这可不是天下随便哪个地方都能得到的泽惠。

从以上辨析可见，这凤阳府之8个卫所及其军丁眷属以及陵户等人数十分可观，而此时凤阳府之5州13县有多少人口呢？《明史》记载：“洪武二十六年编户七万九千一百七，口四十二万七千三百三。弘治四年，户九万五千一十，口九十三万一千一百八。万历六年，户一十一万一千七十，口一百二十万二千三百四十九。”③这就是说凤阳府属地人口相当数量为皇家和官府提供粮米，天灾发生之时优遇常在，毕竟要顾及国家和皇室脸面。“时帝方营中都，又锐意灭扩廓。基濒行，奏曰：‘凤阳虽帝乡，非建都地。王保保未可轻也。’”④《倪文贞集》载：“凤阳护陵兵饷银四万二千五百四十两。”“凤阳府额银二十一万二千七百二十四两零，内除蠲免银八万一千六百九十六两零，实征银一十三万一千二十七两零。”⑤可见这里恩泽是怎样的优渥。“凤阳兴龙之地，今天子肇建中都，四方百货之聚，陆辇中土，水道长淮，视他郡为最”⑥。这应该是凤阳在其时的真实写照。

更有意思的是，《明会典》记载：“洪武八年令杂犯死罪者免死，工役终身。徒流罪照年限工役。官吏受赃及杂犯私罪当罢职役者，发凤阳屯种。民犯流罪

① ［明］徐光启：《农政全书》卷八，文渊阁《四库全书》本。
② ［清］胡文学：《甬上耆旧诗》卷一三，文渊阁《四库全书》本。
③ ［清］张廷玉：《明史》卷四〇《地理一》，北京，中华书局，1974年，第912页。
④ 《明史》卷一二八《刘基传》，第3780页。
⑤ ［明］倪元璐：《倪文贞奏疏》卷八，文渊阁《四库全书》本。
⑥ ［明］郑真：《荥阳外史集》卷二四《送凤阳府税课分司副使高彦芳任满序》，文渊阁《四库全书》本。

者，凤阳工役一年，然后屯种。”① 一边是齐民与卫所和陵户等的待遇，一边是将各地罪犯不断发配到凤阳府服工役，并设千户所专管，这些罪犯即便屯种也属贱民层级，反而更加促增体制内人的优越感。明代相关人士对这种现象都有些看不过眼：“今凤阳皇陵所在，龙兴之地，而率以罪人居之，怨嗟愁苦之声充斥园邑，殆非所以恭承宗庙意也。”② 这个群体的存在会带来诸多不稳定的因素。

进入清代会是怎样的状况呢？有一点比较明确，许多明代的优惠政策取消。《江南通志》对曾经的卫所军丁记载较详，大量裁撤和清出屯丁，在编者“俱系领田驾运，例无编派丁银”③。试想当年这些都是既有田亩还有国家补助粮米并有丁银奉饷，到了清代不能保证既往生活标准，这与清代卫所制度逐渐消解有直接关系。正如哈佛大学宋怡明（Michael Szonyi）教授在辨析福建、浙江沿海卫所被消解之后提出的命题“卫所与海盗”④，这是既往制度下生存的人群缺失生活来源之后的无奈，兵丁们为了生存竟然不得已做起了海盗。试想，何以明代国家政策如此优渥之地，清代这里的人们却要冲州撞府走江湖呢？还是因为这里明代为帝乡的特殊地位，两百多年间人口增长近两倍，然而这种增长更多以国家供给为前提。清代国家不再实施优惠政策，自然灾害频仍，生存压力凸显，在下以为这是凤阳府民众在明代逐渐养成“游惰成性，不勤耕织”之习性的道理所在。当人们习惯了种种优渥，当境况改变，“从河东走到河西”，出走讨生活之无奈也就不难理解了。明代凤阳府民众真有些清代之八旗子弟的意味。至于“赶唱谋食”之技艺何来，“都市”民众更多能够感受教坊乐系属下种种音声形态以为源头，这里的民众比起他处有更多的机会接受多种音声技艺，这是国家制度下高级别官府所在之共有现象，更何况这里并非仅一个四品之凤阳府，在其地界上还有多个官居三品的卫所存在。正因如此，凤阳之地界必定官属乐人数倍于他地，这原本就是国家制度的规定性意义。

夏玉润先生认为对“凤阳花鼓的定义，至今未有统一的说法”。既有属于曲艺类的“花鼓小锣”，又有民间舞蹈类的“花鼓灯”，还包括属于戏曲类的“卫调花

① 《明会典》卷一四三。

② 《明史》卷一三九《叶伯巨传》，第3992页。

③ 《江南通志》卷七五，文渊阁《四库全书》本。

④ 2010年美国华盛顿大学与厦门大学联合举办“中国地方社会研究新路径学术研讨会”，宋怡明教授以此为题阐发福建沿海卫所在清代的状况。

鼓戏”，尚有以锣鼓演奏等直称“打花鼓”的形态。如果对这些称谓进行梳理与排序，则可追溯至明清。其中卫调花鼓特别是卫调应该相对更早。之所以这样认知还是因为只有卫所之存在方有卫调之称谓，而卫所恰恰是明代全国性的建制，凤阳府辖域有八个卫所，更是彰显军制之宏大，卫调所出渊源有自，卫调花鼓则显现以花鼓引领演唱卫调的意义。这里卫调与花鼓是两个概念的集合，应着重辨析卫调内涵。

明代国家体制用乐主要为礼乐与俗乐两个统系。礼乐是在礼制仪式中为用的样态，自上而下依照吉、嘉、军、宾、凶加卤簿为用非常完备，《明集礼》《礼部志稿》《太常续考》等国家礼书记载明确，宫廷和各级官府、卫所都要依制实施。俗乐是在非仪式场合为用的乐，从宫廷、京师、各级地方官府（当然包括卫所）都有存在，在发展过程中逐渐形成了诸多音声技艺类型。明代俗乐种类繁多，彰显戏曲领军，南腔北调俱备，归纳起来有说唱、歌舞、器乐以及时调、小调等多种形态。应该看到音声技艺为主导的形态所具有的时空特性，无论仪式为用还是非仪式为用都需人的活态承载，在这种意义上，作为国家和官府因应用乐的需求，必养专业乐人以为承载。如能认知这一点，则不能不看到自北朝以来国家专业、贱民、乐人的乐籍制度，在这种制度下，从宫廷、王府、各级官府都由这个群体承载着国家意义上的礼俗用乐。凤阳作为高级别官府当然要有专业乐人团队存在，以应对礼乐与俗乐之需。卫所亦有军中乐人，无论训练还是日常活动都需乐的存在，这既是训练需要，也有信号需求，还有仪式为用，日常用乐也不可或阙。所以说，军中乐人是必须的存在。任方冰著《明清军礼与军中用乐》对卫所用乐有比较详细的研究，涉及明代多种兵书和礼书，还有相当数量的地方志书。“明代每卫军中吹鼓手数量大约为30~50名，每所则有7~10名左右。明代全国隶属都司的‘卫’有400多个，直隶都司的‘所’大约有140个，则全国卫所军中吹鼓手的数量大约在13000名到21400名中间”①。在相当多文献中这军镇卫所的确有乐人编制。这个群体在军中所承载的应该是鼓吹乐类型，在仪式中所用又分大乐与细乐。其功用有信号为用、战阵为用、礼仪为用，除此还应有娱乐为用。

明代军中信号、战阵用乐记载众多，“吹鼓手八名，平时无警之日，天明放炮

① 任方冰：《明清军礼与军中用乐研究》第三章，北京，中央音乐学院出版社，2014年。

三声，吹打一通，催守城人下城；天晚放炮三声，吹打一通，催守城人上城。每更尽，吹喇叭二声，催人换更”①。《纪效新书》载：“凡掌号笛，即是吹唢呐，是要聚官哨队长来分付军中事务。”②《八阵合变图说》有载：“闻中军号笛响，马步官旗诣中军，听发放讫，回还各队，传令谕众，不许喧哗及错乱队伍。”③《武编》云：“凡中军吹长声喇叭一通，立起黄旗一面，各哨船出洋哨贼。如报有警，本总即升船厅，听炮三个，大吹打毕，先吹哔罗一荡，各船一面起碇。掌号笛官、捕旗甲俱坐三板赴中军船下，两边照营列定。掌号官禀称：‘官旗到齐，听发放。’船上叫：‘官旗进来。’水仓门、报门俱赴船面。掌号官叫：‘官旗过来。’以下俱照常时于水寨操练规矩发放。毕，各官、捕回船，亦照寨操一体发放。毕，中军船擂鼓，升行旗。吹第二荡哔罗响，各船起篷，第三荡哔罗，依次开船……中军船战声喇叭响，各鸣锣，齐擂战鼓，天鹅声响，大声呐喊，奋勇剿杀，获有功级，各送领兵指挥验实，类送中军纪验解报……各船遇警，听中船天鹅声喇叭响，各船鸣金鼓一通，捕兵大声呐喊，以壮军威。违令治以军法。”④《练兵实纪》言：“凡军士一切鼓乐，有音如号笛、哔啰、喇叭、鼓、钹等类，每欲止，必鸣金一声。”⑤

这只不过是诸多卫所建制中作为信号和战阵用乐记录的点滴。作为地方志书中亦有对卫所乐人的记述。《梧州府志》载：“管操、领哨、千百户、总旗、小旗、书识、戍守差操、跟用听差、铳手、吹鼓手、泥水旗军、军匠、军士不一。”⑥任方冰对《纪效新书》卷九所载大营吹鼓手编制做出统计，并引出靠近中军大纛处的行营吹鼓手排列图。乐队为：“金鼓二副，钲二，摔钹二，哔罗四，喇叭四，鼓十二，笛二，板二，细乐八，共用吹鼓手三十八名。”⑦其图为⑧：

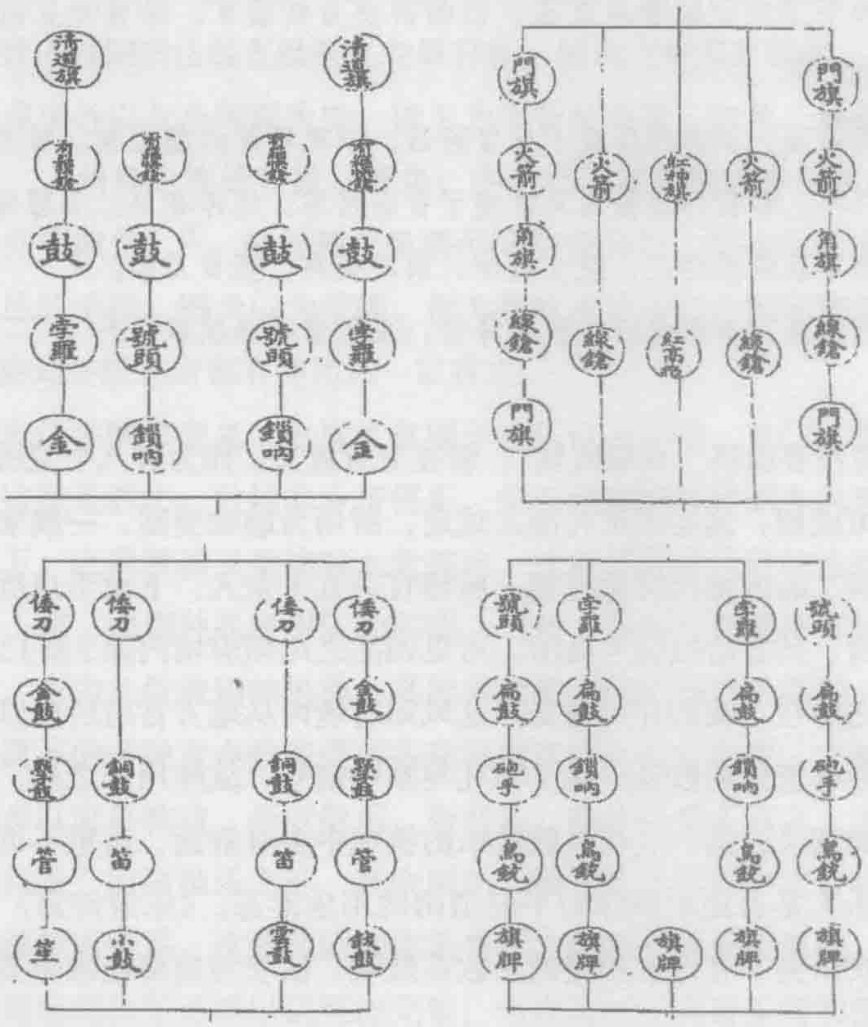
---

① 《城守筹略》卷三《临敌固守·中军号令》，中国兵书集成编委会：《中国兵书集成》（第37册），北京，解放军出版社、辽沈书社，1994年，第542—543页。
② ［明］戚继光：《纪效新书》卷二《紧要操敌号令简明条款篇第二》，北京，中华书局，2001年，第63页。
③ ［明］龙正：《八阵合变图说·八阵号令》，《续修四库全书》，第959册，上海，上海古籍出版社，2002年。
④ ［明］唐顺之：《武编》“前集”卷一《水战·号令》，文渊阁《四库全书》本。
⑤ ［明］戚继光：《练兵实纪》卷三《练耳目》，北京，中华书局，2001年，第81页。
⑥ 《梧州府志》卷一二《兵防志·班军》，明崇祯刻本。
⑦ 任方冰：《明清军礼与军中用乐研究》。
⑧ 本图选自《纪效新书》卷九。

金鼓旗　　金鼓旗

锣铃	钲	钲	锣铃	
喇叭	哱罗	哱罗	喇叭	
鼓	鼓	鼓	鼓	
小钹	笛	笛	小钹	
鼓	鼓	鼓	鼓	
杖鼓	铜鼓	铜鼓	点子	
细乐	细乐	细乐	细乐	
亲兵	亲兵	亲兵	亲兵	亲兵

坐纛



这里有两点，一是戚继光军中的乐人不仅仅在操练中为用，还要参与礼制仪式用乐，即军中训练与信号用乐、军礼用乐。军礼用乐应涵盖出征、凯旋、献俘等类型。除此之外，明代还沿袭前朝专为各卫所设计的吉礼仪式，即旗纛之祭。

上图中这旗纛之祭有鼓吹乐之属的细乐类型在场，即笙与笛同在的类型。旗纛之祭为军旗之祭：

旗谓牙旗，《黄帝出军诀》曰牙旗者。将军之精，一軍之形候。凡始竖牙必祭以刚日。祭牙之日，吉气来应，大胜之征。纛，谓旗头也。《太白阴经》曰：大将军中营建之。天子六军，故用六纛，以旄牛尾为之，在左骓马首。秦置旗头骑以先驱，汉武帝置灵旗为兵祷，则太史奉以指所伐国。孙权作黄龙大牙旗，后齐天子亲征，建牙旗，唐宋及元皆有旗纛之祭，国朝特建旗纛庙，春秋遣官专祀焉。①

天下卫所于公署后立庙，以指挥使为初献官，僚属为亚献、终献。仪物杀京都。②

旗纛庙，洪武三年建于都督府后，以祀军牙六纛之神。每岁惊蛰、霜降祭之。八年，都指挥使徐司马改建于普济桥东。诏停春祭。岁霜降先一日，本司以所制军器绕城迎之，鼓吹殷作，谓之扬兵，至日乃祭。③

旗纛庙，春惊蛰日、秋霜降日，主祭官戎服致祭。④

主祭官在春秋要“戎服致祭”，彰显卫所意义。作为有八个卫所拱的中都，旗纛之祭不可或阙，这是国家礼制之规定，所用为鼓吹类型。一般来讲，明代卫的建制有官居三品的都指挥使统领，所辖官兵五千余人，下设千户所和百户所，即便百户之所，其官阶也高于县治。可见四品之凤阳府境内除5州13县外还有多少高官衙署之所在。我们亦可想见，这凤阳府境内从地方官府所属以及卫所之属的官属乐人会有怎样的数量。除了军礼与军中信号、战阵用乐之外，这军乐鼓舞也是很重要的意义，这一点在对鼓吹乐的梳理中多有解读，这里不再赘述。关键在于这军中乐人是否还承载作为平时消闲的用乐形态。《乐府诗集》等多种文献显示，这鼓吹乐类下有许多相应的乐歌在鼓吹、横吹与短箫铙歌等类下，显与军中

① 《明集礼》卷一五《吉礼十五》，文渊阁《四库全书》本。
② ［清］秦蕙田：《五礼通考》卷二三七，文渊阁《四库全书》本。
③ ［明］田汝成：《西湖游览志》卷一六，文渊阁《四库全书》本。
④ ［明］李辅：《全辽志·祀典》，文渊阁《四库全书》本。

生活密切关联。由于在一个府所辖的区域范围内有如此众多卫的建制，军镇如此集中，定然给军中专业乐人更多施展的空间，“卫调”应由此出。所谓“调”，即是说形成了区域化常用形态，而这种形态以“卫调花鼓”为代表性特征。鼓为“群音之长”，为鼓吹乐的灵魂，在军中不可或阙。但鼓有大小之分，亦有礼乐和俗乐分用之别，花鼓属于教坊类型，因此我们有必要对国家用乐体系内的鼓乐做一点辨析。

鼓乐在中国有着悠久的历史，目前所见出土的鼓至少可达龙山文化乃至齐家文化时期，甘肃、山西等地有土鼓、鼍鼓等多种形态。殷墟青铜鼓为礼乐重器，两周鼓更是成为国家礼乐的重要构成。汉代，除了延续建鼓为仪式用乐的重器外，军旅中出现了以鼓为核心的乐制类型——鼓吹乐，既为战阵鼓舞又为国家礼乐所采纳，魏晋之时国家已经有鼓吹之专署存在，镇戍之地多有鼓吹。“诸州镇戍各给鼓吹乐，多少各以大小等级为差。诸王为州皆给赤鼓、赤角；皇子则增给吴鼓、长鸣、角；上州刺史皆给青鼓、青角；中州已下及诸镇戍皆给黑鼓、黑角，乐器皆有衣，并同鼓色”①。鼓的颜色显现不同等级为用。鼓吹乐还成为国家奖掖卫戍边镇官员的手段，赐予以为荣耀。作为鼓吹乐更多作为国家使用的乐制类型从宫廷、军旅到各级官府都有使用且一以贯之。

文献记载唐代在国家意义上出现了有别于礼乐仪式为用、专门以非仪式为用的俗乐机构，这就是教坊。教坊本专事俗乐，但宋代教坊却将原本隶属太常寺的鼓吹署收入帐下，之后教坊又整体被太常接收，这就使得宋代教坊承担起了国家礼乐之嘉、军、宾、凶诸种礼仪用乐的职能。当然，教坊还继续持有其非仪式用乐的俗乐职能，成为礼俗兼用的机构。其所承载的诸种礼俗用乐类型，诸如礼乐之鼓吹和俗乐属下的多种音声技艺类型在高级别官府中均有存在，文献中对地方官府用乐机构多以府县教坊、州府散乐、衙前乐、衙前乐营等称之，这地方官府中除“文庙祭礼乐”所用雅乐之外，其余用乐（涵盖地方官府中之吉礼用乐）在明代皆可归入教坊乐统系，这是礼乐和俗乐兼有之的国家用乐大系统。如果说县衙所在这国家用乐的体系还难以说更加完备，但在州以上具有乐营和衙前乐建制者恰恰是礼乐与俗乐并置的样态。将这个脉络厘清，既然鼓吹乐在宋代以降已为

① ［唐］魏徵：《隋书》卷一四，北京：中华书局，1973年。

教坊所辖，教坊礼俗兼用，军中用乐多以鼓吹乐为代表，所以说在明代，除祭孔礼乐外的地方官府和卫所用乐，都应归入教坊乐系统。这里有花鼓之存在并不意外。

凤阳之地筑建“高墙”，到这里被幽禁的王公贵族不可能过于养尊处优，但也有非罪的王爷居此。《元明事类钞》载，不受朱棣待见的辽王曾在凤阳安置。“辽王艳曲”条：“明钱希言纪闻，辽王雅工诗赋，尤嗜宫商，自制小词艳曲，最称独步。后安置凤阳。又撰《卖花声》诸词，流传江表。”[①] 辽王未被削藩，理应享有国家制度规定的所谓钦赐“乐户二十七户”[②]、乐谱一千七百本的待遇，这是辽王能够创制出如此多艳曲的原因所在，他拥有自己的乐工“实验田”。

既然在这片并不太大的土地上有如此众多高级别官府，则应按规制赋予国家意义上礼乐和俗乐双重为用的乐人规模，更何况还一度为中都，如同当下都城专业从事乐舞和多种音声技艺的人数多是同样的道理。这里作为帝乡，王府、卫所、高级别官府等建制一应俱全，作为高于一般城市的区域性文化中心，恰恰成为承载和孕育多种音声技艺形式的沃土，至少在明代会是这样的景象。

从礼俗用乐的意义上来讲，一个明确的道理就是，宋至明专业音声形态所有类型基本上是以曲牌为重，俗乐为用更是如此。元末夏庭芝的《青楼集》所述皆为州以上高级别官府知名女乐以及所承载的音声技艺形式，涵盖了教坊类下所有俗乐样态[③]。凤阳在元代即为州的建制，可见这些形态此处多有存在，而进入明代这里显然应该愈加繁盛，更何况从国家意义上还要创制以帝乡凤阳为母题的乐舞作品以供礼乐和俗乐为用。明确凤阳在元代名“濠州”，后以临濠府相称，国家礼乐中的《起临濠之曲》乃是讲太祖发迹于此。我们来看这一整套作品用于何处。

> 臣等谨按：太祖洪武三年定“宴飨之乐”，凡九奏。大都述创造以来迄享太平之事。皆用杂剧填词，曲调以《飞龙引》奏《起临濠》，以《风云会》奏

---

① ［清］姚之骃：《元明事类钞》卷二二，文渊阁《四库全书》本。

② 《续文献通考》卷一〇四《乐四》（上海：商务印书馆，1936年，第3719—3721页）载：“宣宗宣德元年（1426）……十月，赐宁王权乐人二十七户。明年二月宁王权奏已赐乐工，而乐器衣服之类未给。命行在工部制给之。”“英宗天顺元年（1457）五月加赐襄府乐人二十户。襄王瞻墡奏本府例有乐人二十七户，已蒙拨赐。”

③ “从《青楼集》通篇的统计来看，这些乐妓所擅长的音声技艺形式包括以下目类：杂剧（旦色、驾头、花旦、软末泥、旦末、回回旦色）、绿林杂剧、院本、南戏、嘌唱、歌舞、谈谑（谈笑）、隐语、慢词、诸宫调、小唱、小令、调话、合唱、弹唱、讴唱、滑稽歌舞、丝竹、琵琶、搊筝、阮等（项阳《一部元代乐籍佼佼者的传书——关于夏庭芝的〈青楼集〉》，《音乐研究》2010年第2期）。”

《开太平》，以《庆皇都》奏《安建业》，以《喜升平》奏《削群雄》，以《贺圣朝》奏《平幽都》，以《龙池宴》奏《抚四夷》，以《九重欢》奏《定封赏》，以《凤凰吟》奏《大一统》，以《万年春》奏《守承平》。①

按《续文献通考》云：《起临濠》曲《醉花阴》调，《开太平》曲《唐多令》调，《安建业》曲《蝶恋花》调，《削群雄》曲《秦楼月》调，《平幽都》曲《鹧鸪天》调，《抚四夷》曲《人月圆》调，《定封赏》曲《柳梢青》调，《大一统》曲《太常引》调，《守承平》曲《百字令》调。②

《钦定续通志》称宫廷嘉礼宴飨之乐为用的乐曲为乐九奏，整体描述太祖皇帝创造新王朝的过程。《续文献通考》与之有所不同，虽然也是用北曲曲牌，但具体为用则有所差异。《明集礼》称这宴飨之曲用于嘉礼，如同当年周公之时所定制的《大武》，属于歌颂在世君王之用。在这种意义上，这显然是将曲牌融于“颂”的体裁形式。

洪武三年又定朝会宴飨之制。

凡圣节、正旦、冬至、大朝贺，和声郎陈乐於丹墀百官拜位之南，北向。驾出，仗动。和声郎举麾，奏《飞龙引之曲》，乐作，升座。乐止，偃麾。百官拜，奏《风云会之曲》，拜毕，乐止。丞相上殿致词，奏《庆皇都之曲》，致词毕，乐止。百官又拜，奏《喜升平之曲》，拜毕，乐止。驾兴，奏《贺圣朝之曲》，还宫，乐止。百官退，和声郎、乐工以次出。

凡宴飨，和声郎四人总乐舞，二人执麾，立乐工前之两旁；二人押乐，立乐工后之两旁。殿上陈设毕，和声郎执麾由两阶升，立于御酒案之左右；二人引歌工、乐工由两阶升，立于丹陛上之两旁，东西向。舞师二人执旌，引武舞士立于西阶下之南；又二人执翿，引文舞士立于东阶下之南；又二人执幢，引四夷舞士立于武舞之西南；俱北向。武舞曰《平定天下之舞》，象以武功定祸乱也；文舞曰《车书会同之舞》，象以文德致太平也；四夷舞曰《抚安四夷之

① 《钦定续通志》卷一二九，文渊阁《四库全书》本。
② 《御制律吕正义后编》卷九二，文渊阁《四库全书》本。

舞》，象以威德服远人也。引大乐二人，执戏竹，引大乐工陈列于丹陛之西，文武二乐乐工列于丹陛之东，四夷乐工列于四夷舞之北，俱北向。驾将出，仗动，大乐作。升座，乐止。进第一爵，和声郎举麾，唱奏《起临濠之曲》。引乐二人引歌工、乐工诣酒案前，北面，重行立定。奏毕，偃麾，押乐引众工退。第二，奏《开太平之曲》。第三，奏《安建业之曲》。第四，奏《削群雄之曲》。第五，奏《平幽都之曲》。第六，奏《抚四夷之曲》。第七，奏《定封赏之曲》。第八，奏《大一统之曲》。第九，奏《守承平之曲》。其举麾、偃麾，歌工、乐工进退，皆如前仪。进第一次膳，和声郎举麾，唱奏《飞龙引之乐》，大乐作。食毕，乐止，偃麾。第二，奏《风云会之乐》。第三，奏《庆皇都之乐》。第四，奏《平定天下之舞》。第五，奏《贺圣朝之乐》。第六，奏《抚安四夷之舞》。第七，奏《九重欢之乐》。第八，奏《车书会同之舞》。第九，奏《万年春之乐》。其举麾、偃麾如前仪。九奏三舞既毕，驾兴，大乐作。入宫，乐止，和声郎执麾引众工以次出。

宴飨之曲，后凡再更。四年所定，一曰《本太初》，二曰《仰大明》，三曰《民初生》，四曰《物品亨》，五曰《御六龙》，六曰《泰阶平》，七曰《君德成》，八曰《圣道行》，九曰《乐清宁》，其词詹同、陶凯所制也。①

这里将洪武年间所定宴飨仪式用乐及其为用的仪轨具列，明代凤阳在国家意义上具有象征和符号意义。明代国家礼乐除专创“十二和乐”和《文庙祭礼乐》作为雅乐为用外，其他多种礼制仪式用乐主要是将北曲曲牌拿来填撰适合礼乐为用的内容并予新称谓以用。这些乐曲在具有延续性的国家制度下由专业乐官和乐人创制完成，首先在国家和官府体系内传承，继而面向社会广泛传播。当然，曲牌并非仅用于礼乐，更多用于俗乐类型，而且这种传承与传播非仅为曲牌个体，而是以此“搭建”不同音声技艺形式，诸如说唱、戏曲、器乐、歌舞等，且随教坊乐系用于宫廷、王府、军镇到各级地方官府，这就是我们辨析各地，特别是高级别官府之所在之官属乐人都要体系内传承、面向社会广泛传播的道理。凤阳除宫廷外其他级别官府俱全，必然要实施所需礼乐类型和所有俗乐类型。

① 《明史》卷六一，第1503—1504页。

花鼓原本是一种饰有不同花色鼓的样式，自唐至宋元间一直存在。《十国春秋》载："（永隆四年）冬十二月遣徐绩如唐贺仁寿节。是岁，贡晋铤银二千两，花鼓六面。"① 宋代陈起诗云："乐使金花鼓，蛮衣紫锦鞍。蕃官船过界，驿吏报平安。龙护朝元阁，鹤栖封禅台。中原垂白叟，只望羽书来。"② 元末明初李翀云："古者祖有功，宗有德，皆以圣帝明王大济生民为功德。今乃梵呗歌声、花鼓优戏亦名功德。"③ 元代张宪有《李天下》一首："沙陀一夜鸦儿死，夹寨堤边黄雾起。三枝誓箭挂马鞍，誓与先王刷遗耻。六年河上几辛苦，才得河南一丸土。卢龙悖子虽剖心，耶律跳梁犹未虏。栉风沐雨壮志荒，傅粉涂朱乐未央。癞枭本为太原孽，骄子都化邯郸倡。歌吴歈，习赵舞。吹玉笙，击花鼓。十万貔貅介胄雄，三千粉黛烟花主。呼优名，李天下，龙颊轻批面如赭。法刀不斩敬心磨，镜破铜光解如瓦。魏州总管着柘黄，门高流矢生金疮。刘尼不进银瓶醴，凤瑟鸾筝殉龙体。君不见铁枪将军有先知，斗鸡咬犬呼小儿。"④《十国春秋》与宋诗所云皆为官方情景。元代前一条文献所见这花鼓优戏都可以拿来用作功德事。后一条文献虽是元诗，所言却为五代后唐时事，不排除加上其时所认知⑤。下一条文献最值得关注。明代弘治朝礼部尚书倪岳"奉制命往祀天寿山之神"时赋诗云："南郊晴旭晃銮仪，天路无尘进辇迟。京兆青箱依耒耜，教坊花鼓应旌旗。明禋早致先农享，粒食仍歌后稷诗。圣主重民亲稼穑，此生何幸际昌期。"⑥花鼓在明代为教坊乐人普遍掌握的一种乐器或称器乐形态，这首诗所描述的恰恰是教坊承载先农祭祀中，打着花鼓歌颂后稷。所以说花鼓既是一种乐器，且礼俗兼用，逐渐成为一种音声技艺形态的指代。

此次《凤阳花鼓全书》极力将与花鼓相关的曲目与音声类型"一网打尽"，这给大家认知花鼓和凤阳花鼓提供了有效空间。四库文献中未有凤阳花鼓称谓，可见花鼓并非凤阳所出，那么，花鼓有怎样的内涵，何以在凤阳地凸显，这种凸显

---

① ［清］吴任臣：《十国春秋》卷九二，文渊阁《四库全书》本。
② ［宋］陈起：《江湖小集》卷五九，文渊阁《四库全书》本。
③ ［元］李翀：《日闻录》，文渊阁《四库全书》本。
④ ［元］张宪：《玉笥集》卷二，文渊阁《四库全书》本。
⑤ ［宋］欧阳修：《新五代史》卷三七云："庄宗既好俳优，又知音，能度曲，至今汾晋之俗往往能歌其声，谓之御制者皆是也。其小字亚子，当时人或谓之亚次。又别为优名以自目，曰李天下。自其为王，至于为天子，常身与俳优杂戏于庭，伶人由此用事，遂至于亡。"
⑥ ［明］倪岳：《青溪漫稿》卷七，文渊阁《四库全书》本。

起于何时，花鼓在凤阳有怎样的发展是应该辨析者。明代文献直接称之为“教坊花鼓”，虽然这教坊称谓与宫廷密切相关，但应该把握宫廷教坊之承载与地方官府用乐相通性，把握教坊内涵及“礼俗兼用”性质。如能明确这一点，则可把握宫廷教坊与地方官府多种用乐机构职能的上下相通性，诸如地方官府中衙前乐、府州散乐、州府乐营等等，均可归入教坊乐系。《明史》云：“教坊司。奉銮一人，正九品，左、右韶舞各一人，左、右司乐各一人，并从九品。掌乐舞承应。以乐户充之，隶礼部。嘉靖中，又设显陵供祀教坊司，设左、右司乐各一人。”[①]虽然明代教坊官员身份低微，但毕竟是国家官员系列。显陵，明代位于湖广安陆州，今属湖北钟祥，埋葬着明宪宗朱见深的儿子、兴献王朱祐杬和王妃。兴献王之子朱厚熜（1507—1566）即是嘉靖皇帝。

显陵之教坊司隶礼部，这当然符合明代礼制。帝陵祭祀不属大祀规制，只能以教坊司奏乐。明代小祀和中祀都有教坊司用乐的规制，诸如明代之小祀、清代称之为通祀或群祀者均如此。在乐用教坊司的祀典样态中，有乐舞生在其间，这一点我们已经有过梳理[②]。既然长陵和显陵等都如此，那么，作为帝乡意义上这祀典用乐虽归皇陵卫和祠祭署，亦应属教坊乐系。进一步讲，教坊司并非仅是礼乐意义，当然要承载俗乐，这就是“教坊司倡优之司”[③]的意义，这就是我们辨析教坊礼俗兼用者，且与地方官府用乐机构之承载相通，否则地方官府这么多仪式与非仪式类型用乐便也无从谈起，这还是官乐的意义[④]。如果教坊仅限于宫廷，那么，这“教坊花鼓”岂不是仅仅在宫廷中使用、却与地方官府和民间无涉？显然不应这样解释。花鼓称谓并非明代方有，亦非仅凤阳所有，应该看到教坊体系下这花鼓从宫廷到各地高级别官府的普遍性存在。

那么，花鼓与凤阳花鼓究竟应该是怎样的关系呢？在我们看来，花鼓在明代各地特别是官属乐人中应该是一种普遍性存在，在这种意义上，显然不能看到花

① 《明史》卷七四《职官三》，第1818页。

② 项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3、4期；《明代吉礼中祀教坊乐类型的相关问题》，《音乐研究》2012年第2期。

③ 明正德（1506—1521）年间，武宗朱厚照欲授徐霖为教坊司官员，而霖则大为惶恐，死活不敢为。“臣虽不才，世家清白，教坊司倡优之司，臣死不敢拜。”见李诩：《戒安老人漫笔》卷四“徐子仁宠幸”，北京，中华书局，1982年，第133页。

④ 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期。

鼓一词便认定归属凤阳，或者不能说在历史文献中见到花鼓一词便将其视为由凤阳传播开来。将花鼓作为区域音声的代表，是凤阳的独特地位所给予的，换言之，这应该是凤阳之官属乐人在转型过程中的一种主动选择，即由于这种乐器轻便易携，加之声响较大，易于聚众，适合走江湖为用，将其作为“转型为用”时的领衔乐器在此地凸显出来，这样讲还是由于其后讨生活“赶唱谋食”所决定，或称如果不是由于凤阳府在清代“遽变”，也许就如同“扬州清曲”、“常德丝弦”一样，彰显一种高级别官府向市民文化的转化，但恰恰是凤阳变化之巨，导致了这里的人们在选择技艺谋生之时定位在花鼓，而非他种形态和组合类型上。既然是为赶唱谋食，还是应更实际一些，在清代中后期的凤阳，花鼓成为诸多教坊系所传乐器的首选，或称渐为凤阳音声技艺之标志，但必须明确，花鼓绝非凤阳之地所独有，这样讲还是因为即便是明清时代花鼓存在的普遍性意义。

何以说元明时期花鼓主导意义上是官属乐人？既然元代国家刑法不允许平民百姓以散乐和杂剧等为业，承载这些的必属在籍的专业乐人①，而明代是为乐籍制度的“畸变期”②，世人可以欣赏其技艺却难与其为伍，“凡官吏娶乐人为妻妾者杖六十并离异，若官员子孙娶者，罪亦如之”③。明代富商巨贾不允许养家乐，应看到养家班者的官员身份。所以说，限于国家制度，直至清代雍正之前，这些多为国家专业乐人承载。所以说认知凤阳花鼓的“民间意义”首先应把握其官方意义，其后则可考量如何转化为民间意义。著名学者余英时先生谈及研究史学之道强调把握历史节点，在这种意义上，我们应把握凤阳在乐籍制度存续期和乐籍制度消解之后的巨大变化，对于凤阳还要把握明朝与清朝实施政策的巨大反差，凤阳对于这种节点的深切感受比起他地要痛彻，这就是经历改朝换代之后的“骤变”。这里的“暴风雨”比他处要猛烈，清政府不再对明代“帝乡”有如此多的优渥，这是必须面对的客观存在。这里的人群曾经有相当比例为官养，所以“凤阳兴龙之地，今天子肇建中都，四方百货之聚，陆辇中土，水道长淮，视他郡

① 《元典章》卷五七《刑部十九》“诸禁杂禁·禁学散乐词传”：“本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市民、良家子弟，若有不务本业，习学散乐搬演词话人等，并行禁约。”（光绪戊申夏修订，法律馆以杭州丁氏藏本重校付梓）

② 参见项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年。

③ 参见张正明：《明代的乐户》，《明史研究》，合肥：黄山书社，1991年，第208—215页。

为最”①。还是因国家力量所致。我们必须把握形成这种状况的动因：如此多的官养人口，如此众多的卫所，必有供应的需求。高级别官府、卫所、中都，有闲阶层为众，势必带来更多文化消费，给府州县以及卫所之官属乐人施展才艺提供了有效土壤，也使凤阳民众有更多机会接触这些艺术样态。原本只是接衍之后的自娱自乐，当生存环境改变，便成为了“赶唱谋食”的手段。凤阳花鼓诸形态中许多曲牌音调曾有“卫调”之称，如此之众的官属乐人存在，其所承载为礼乐与俗乐兼备，军士及其眷属当然会效法这种教坊乐系下的音声技艺样态。全国意义上在明代本已成为教坊重要乐器或称乐舞形态的花鼓何以会在凤阳有如此广泛存在，何以这里的民众能够掌握这样的赶唱技艺，值得辨析。

我们还应思考，虽然清政府对于前朝帝乡诸种优待不存，但那些在明代依附于官衙和卫所生存的官属乐人并非一下子消解，更何况乐籍制度的禁除是在入清八十年之后的雍正时期。当国家政策不再养这个乐人群体之时，凤阳之地比他地都要多的乐人群体必然会更多面向社会谋食，这是凤阳民众能够更多掌握这些音声技艺的基础。然而，一个严酷的现实摆在面前，此前由于特殊政策导致国家支撑起如此众多官民的生计，一旦政策不再，凤阳一地不具备养活这么多人口的生存环境，乐人们所持有的技艺在当地也养不活自己，如此便凭借所掌握的技艺“赶唱谋食”。当赶唱成为谋食的手段，定会带动凤阳民众以行效。这应该是清代中后期凤阳花鼓冲州撞府的主要动因。

凤阳之民众在清代何以选择花鼓这种具有象征性意义的乐器为地方音声技艺形态的代表？花鼓在明代从官方意义上属于教坊乐无疑，广泛用于各地仪式和非仪式性音声技艺，在换代之转型期的凤阳官属乐人们选择了这种乐器作为谋生的基本需要，继而将多种音声技艺以其为中心融合在一起，形成说唱、歌舞、戏曲等多种形态结合的技艺形式。这有两种可能，一是原本就有这样的形态，乐人们在赶唱之初将这些拿来为用；二是在游走四方卖艺生存过程中逐渐形成自己的专有形态和风格，还是以花鼓名之。花鼓出自教坊乐是其身份的象征，应把握经历了清代以降数百年演化之后凤阳花鼓的实质性内涵，即是在教坊乐系属下多种音声技艺类型的再发展，由官属乐人承载转化为民间样态。这种转化非一时一地，

① 《荥阳外史集》卷二四《送凤阳府税课分司副使高彦芳任满序》，文渊阁《四库全书》本。

而是清雍正之后的普遍性存在，当国家不再养这个群体，而是将其推向社会时，既往官方态便转化成为民间态。

凤阳花鼓中所用曲牌在主导意义上显然不是凤阳的创制，更多属于“全国粮票”，即这些曲牌多数属全国统一为用。由曲牌（所谓南北曲）独立使用，歌舞伴奏为用，说唱为用，戏曲为用，所以讲曲牌既为多种音声技艺形态之主导，又为音声技艺形态发展的内驱动力。延续上千载的中国曲牌体系一个重要特征是所谓“旧瓶装新酒”、“移步不换形”。能够把握这一点也至关重要。但凡在教坊乐系中流传应用，一定是经历了大浪淘沙式的发展演化，通过教坊乐系在各地广泛应用。在使用过程中，同一曲牌既可以原有曲调演唱原词，亦可在原有曲调基础上用原有词格填撰内容，这当然是因应“讲故事”以及抒情写景的需要。由于雍正禁除乐籍，既有从宫廷到各级地方官府所建立起来的国家教坊乐系被打破，当既有的官属乐人们转而以服务民间为重心，社会上非乐籍人士加入到这个群体中以演艺为谋生手段，这些曲牌在使用过程中受各地方言制约越来越彰显区域风格，但毕竟这些曲牌多属全国粮票，曾经以官属乐人主导承载，即便在使用过程中加入了区域性的创造和变形，但只要仔细辨析还是会看到无论曲牌名称还是旋律自身以及音声技艺体裁形式等都与教坊乐系之承载有着相通一致性的意义。

进一步讲，凤阳府如此，其他高级别官府中何尝不如此？这就是我们把握乐籍制度下官属乐人体系内传承的意义之所在。他地上述音声为主导的技艺样态在从明代向清代过渡之时，无论官府乐人，还是其承载的音声技艺形态以及域内受众群体，都趋平稳。而凤阳由于这种变化过于剧烈，清中叶之后许多人虽然籍属凤阳却四海为家，他们承载的音声技艺形态成为卖艺谋生工具，也赋予其地域特征。数百年之后，我们从当下一个县域来把握凤阳花鼓，可能仅以“民间”意义认定，这当然不是凤阳花鼓生发与传承的丰厚内涵。我们期望对凤阳花鼓之源的探索能对后世流变发展的认知有提升意义。

从历时与共时相结合的意义上把握，凤阳花鼓所显现的诸多特征和深层内涵与他地，特别是高级别官府属地的音声技艺形态皆有相通意义，这些音声技艺当下皆是冠以区域性称谓。有意思的是，由于明代帝乡的地位，虽然这些形态应有广泛存在，却少有记述（国家制度下必须有，不记述不等于不存在），以凤阳花鼓

名之应是在清中叶以降，其凸显甚至还在偏后的时段，而这一时段恰恰凤阳辉煌不再。这真是一种较为奇特的现象，但底蕴必须把握。如果将前面厘清，至于后面何以为县治却有这样深厚的文化积淀也就释然了，厘清内涵方见深意。

《凤阳花鼓全书》是对凤阳花鼓相关文献收集最为全面、最为权威的总集，其《史论卷》又是全书的灵魂，具提升意义。夏玉润先生作为主编历经十数载，为其倾注的心血令人肃然起敬。在下以为，如此巨量的内容就是要在存世基础上提供给学界同仁深研，如此方更彰显本书的价值。基于此，我斗胆写出对凤阳花鼓之源进行探索的代序文稿，不当之处请先生和学界同仁赐正。

（原载于《凤阳花鼓全书》理论卷，黄山书社2016年版）

音乐教育体系的“中土”与“西方”认识论

本文是江苏省音乐家协会“中国民族音乐的传承与发展——纪念阿炳诞辰120周年学术探讨会”的命题作文，在邀请函中会议主办方提出系列问题引发相关思考，这是一些很有意义、很值得思考的命题，反映了会议组织者忧患意识与深层次的思考，非如此难以提出这样的命题。这些命题就思考方来讲会见仁见智，也许与出题方的期望难以契合。在此把自己的思考胪列。

反思：有一种说法，以今天的音乐学院体制，阿炳考不上民乐系，刘天华考不上作曲系，梅兰芳考不上歌剧系，王光祈考不上音乐学系。

这是对当下院校教育体制的一种反思。依在下看来，说阿炳考不上民乐系有一定道理，依当下的专业音乐教育，技艺和潜质是一个方面，但还要从整体意义上进行审定。阿炳能否考入民乐系呢？我们来看阿炳所处时代的特征。他长期浸润在道观，自幼受到相对“专业”的师承教育，这种教育彰显一定封闭性亦有承继性，而且目的性也比较强，这就是道士自身修行和面向社会服务的意义，在为拜忏等仪式仪轨用乐的承载之中，他的“专业知识”得到强化。然而，仅靠道观仪式并不能够满足这些驻观道士基本生活需要之时，阿炳又不得不成为社会上的“流浪艺人”。他在这样情状下既懂得道观仪轨用乐，又强化了即兴创造能力，所谓专业性与即兴性的结合，是阿炳创造力的基础。

当下专业音乐院校教育体制，虽说侧重技艺之训练培养，对文化课要求偏低，但无论是道教和佛教都有专门的院校体系，都有一定的门槛，既往那种自幼入庙观师承授徒式的方式便受到一定限制，一般庙观难有系统性意义。所以说，放在当下如果不注重文化课的门槛（哪怕门槛低）也难以进入到专业音乐院校中来。或许有人会讲，20世纪50年代社会上一些民间艺人的佼佼者被音乐院校礼聘

传授其承载的技艺，换言之，当下专业民乐教育中有这样的血脉，但毕竟当下体系内的受教育者是经历了这种门槛式的选拔才得以进入。我们有理由相信，如果不是阿炳英年早逝，或许会出现如此情状，即既有经典作品存世，亦入某院校授业，进入到“体制”之中，进而被同化。

有一种现象值得关注，在民乐领域，许多演奏家同时也是作曲家。这当然要取决于在院校中受到创作技法的基本训练，然后用于自己的创作之中。问题在于我们通过怎样的方式培养人才，依阿炳走过的道路，其浸润在传统之中所造就的创造力经过院校培养之后能否得以显现？如同那些受到音乐院校训练的，既为演奏家又为作曲家者，其作品是否为真正意义上脱胎于传统的创造，毕竟经历了当下院校体系的培养已经多有西方技术理论思维在其中。

说刘天华考不上作曲系，还是现今音乐学院的路径与体制问题。即便要考作曲系，也必须具备相当程度的西方基础性作曲技术理论知识，否则很难进入。进入音乐院校专习作曲则意味着深化和系统。这些年来我们音乐学院作曲专业逐步形成了西方模式，即便有“民理作”专业依然是要以西方理论先打基础，正如某音乐学院作曲系的教授所言：“离开了西方作曲技术理论，我不知道怎样作曲。”我们不否认西方作曲技术理论具有体系化进阶意义，对院校教育有着更强的适应性。虽说技术理论是工具，学好这些亦可以用其来表现中国人的情感，但这些技术理论之生成经历了若干代人的不断摸索实践与积累，反映了西方人的思维模式。在下以为就文化领域而言不能够与科学技术等同，还是应该以多样性为基础。这种现成的拿来主义做法固然省事，而且也颇有成效，但是否也意味着对中国数千载积淀所形成传统的漠视？

也许有人会讲，中国传统的作曲技术理论没有成体系，所以不能构成“一元”，何况有体系化且现成的东西，何以不拿来为用？但问题在于，中国数千载的文明，先不说从周至秦汉，就说自宋元以降对于专业乐人便是要求“四十大曲、三千小令”，难道这些都是没有作曲技术理论支撑、毫无章法的“涂鸦”？若如此又何以成为其后数百年专业乐人的具体规范？中国之大曲、小大曲、小令有怎样的曲式结构意义？我们看到，明代即有一批学者致力于作曲技术理论的探索，诸如明代何良俊的《曲论》、王世贞的《曲藻》、王骥德的《曲律》、沈德符的《顾曲

杂言》、魏良辅的《曲律》、沈宠绥的《度曲须知》、清代黄周显的《制曲枝语》等专论度曲的相关书籍是否构成对中国作曲技术理论的支撑[①]？中国乐曲（涵盖戏曲、曲艺）有没有“曲式”意义？中国有没有自己的基础乐理？

在下以为就中国音乐体系来讲，所谓“元”一定是建立在音乐本体中心特征——律调谱器的基础之上，然后方有作曲技术理论的建构。和声、配器、复调、对位、曲式是基于西方音乐本体中心特征之上，反映了西方人思维理念的；中国人在数千年乃至近万年间（贾湖骨笛距今约9000年）在自己的律调谱器基础上架构作曲技术理论，虽然没有形成所谓和声与对位法等相关理论体系，进入文明阶段亦有数千载，我们有大曲、小大曲、小曲等多种乐曲形态，仅存世之琴曲便有数千首之多，难道说这些都属随意为之？毫无章法？若如此又该怎样评价王震亚先生[②]、李西安和军驰先生[③]、李吉提先生[④]、刘正维先生[⑤]、韩军先生[⑥]对中国乐曲结构意义的贡献？我们看到，中国旋律学会出版有基于中国传统的《旋律学文集》，中央音乐学院音乐学系有《音乐结构论文集》，王耀华先生有《中国传统音乐结构学》[⑦]，杨善武有《传统宫调与乐学规律研究》[⑧]，至于传统乐理以及乐律学的专著近年来更是不断涌现[⑨]，显现了中国音乐学人对中国传统音乐体系以及作曲技术理论的有效总结。相信假以时日，中国传统作曲技术理论系统性的著述会得到学界认同并用于教学实践。值得反思的是，一边是现成的、实用性较强的作曲技术理论体系化存在，一边是在相当长的历史阶段没有现代意义上的专业作曲技术院校（或者说缺乏这种院校式的教学模式）必定导致我们的理论总结更多体现为经验性而非系统性，但这并不意味着中国没有作曲技术理论，中国音乐不成体系。这一点可以从之前列举的部分相关著述中得以认知。关键在于我们应如何总结中国传统中的精华。我们相信，即便学习了西方作曲技术理论也

① 参见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社，1959年。
② 王震亚：《中国作曲技法的演变》，北京：中央音乐学院出版社，2004年。
③ 李西安、军驰：《中国民族曲式》，北京：人民音乐出版社，1985年。
④ 李吉提：《中国音乐结构分析概论》，北京：中央音乐学院出版社，2004年。
⑤ 刘正维：《中国民族音乐形态学》，重庆：西南师范大学出版社，2007年。
⑥ 韩军：《山西戏曲唱腔体式研究》，太原：山西教育出版社，2006年。
⑦ 王耀华：《中国传统音乐结构学》，福州：福建教育出版社，2010年。
⑧ 杨善武：《传统宫调与乐学规律研究》，郑州：河南大学出版社，2010年。
⑨ 参见李来璋先生《鉴名录》以及童忠良、连波等多位学者的著作。

难以写出那些脍炙人口的具有浓郁中国风格的经典之作。

何以如此呢？还是因为中国数千载积淀而成的作曲技术理论反映出国人的思维理念，因此，在总结中国传统之时的确要抓住自己的特色，而不应该简单地以西方作曲技术理论以为参照。换言之，我们在自己音乐本体中心特征的基础上所建立的作曲技术理论一定要有其独到的东西，而不应简单地讲因中国传统中没有和声学、对位法、赋格、复调等就代表没有体系，这显然是一种狭隘的认知。既然承认中国传统音乐有自己的思维理念在其中，我们何以不依循这种思路去辨析如此丰富的音乐作品并将体系化的东西总结出来呢？我们说，体系是要循理念不断总结的，当然这种总结是以教学需要为前提的，当我们建立了自己的音乐院校，本来是应该在借鉴西方体系化认知的基础上回视中国传统，如此总结归纳提升，并为后人和世界所采纳，以彰显中国之特色。然而，我们的音乐院校在向西方学习了一个世纪之后，越来越觉得这种拿来主义更具快捷性、更有成效，更有利于与国际接轨。当拿来主义轻松存在，又具有所谓“先进性”“系统性”之时，我们的作曲家觉得这样也没有什么不好，至于深挖传统的事情干脆交给音乐学家，至于音乐学界研究出的成果作曲界是否采用则另当别论，很可能会被束之高阁，毕竟依照西方之思维会觉得中土之理念“落后”，但显然经过西方训练模式者难以创作出《二泉映月》这样的作品。

会议组织者给出这样的命题是立足于当下语境，即在形成了以西方作曲技术理论以为教学和考试模式的情状下，若是刘天华来报考的确很难。这样的命题的确很令人深思：这毕竟是中国音乐院校作曲系一个世纪以来形成的现实。

刘天华的胞兄刘半农是北京大学著名教授，他们的家庭在当时也非贫困，在江阴这样文化传统深厚的区域学习与生活，刘天华在传统音乐方面有着相当造诣，甚至可以说已经成为把握音乐传统的佼佼者，如此方能够为萧友梅所接纳，进入北京大学音乐传习所担任教习，并在其他院校教书，从一个认定“声音之纯正与精微，举世界当推吾国音乐第一”的所谓“旧派乐师”，最终成为“必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西方调和与合作之中，打出一条新路”，“借助西乐，研究国乐”，进而要“改进国乐”之先锋。应该看到，当时刘天华所受传统音乐教育是有赖于传统教学模式，已然达到很高水准。当他

在北京从一群“海归”和旅居京城的西方音乐家那里感知了西方音乐的体系化之后，便有改进国乐之理念。他创作的十大二胡名曲，如《光明行》等的确体现了借鉴西方创作技法的意义，这是从曲式学以及调式意义上的认知。应该看到时代之背景，毕竟在当时这西方音乐文化还未形成中国音乐教育的主流。

引发我们思考的是，刘天华深厚的传统音乐功底和主动学习西方的态度使他赢得了先机。如若刘天华不是离世过早，也许他能够沿着这种融合之路径走下去，但历史不能假设。毕竟其后我们的音乐院校依照西方模式而建，毕竟西方理论相对成熟而系统，毕竟办学多为接受西方理念之人。当理念固化，当考入作曲系钢琴成为首选或必备基础，当作曲技术理论西化，所谓“本国固有之精粹”或以虚无论、或没有位置的情状下，的确如同主办方所提出的命题，若是搁在当下，刘天华考不上作曲系，因为他不具备入门之先决条件。音乐院校对西方技术理论专研这本无可厚非，然而对中国传统音乐形态也完全依照西方的作曲技法与理念进行创制则显得有诸多不妥。那种将中国传统音乐成为作曲技术领域之“素材”说，如同中国菜的原料依照西方烹制方法显然难以说是本民族的意义，充其量是西式牛排用本土牛肉烹制。如此引出技术与艺术是怎样的关系、民族性与民族风格究竟该如何体现的思考。试问有多少院校培养的作曲家读过上述所提到的无论是古人还是当下传统音乐学者所总结的中国作曲技术理论的著作？又有哪些先生依此进行过探索实践？

梅兰芳考不上歌剧系的认知也有意思。梅先生是中国戏曲科班出身的人物，他生活在群体性男唱女声、男扮女装、性别倒错演唱多种戏曲形式最后辉煌的时代，数百年的积累或积淀使得中国戏曲的确形成了“体系化”。我们知道，在清代早中期或称雍正之前，戏曲没有这种所谓群体性男唱女声的“传统”，恰恰由于雍、乾禁乐籍与女伶方出现了这样的情状①。梅兰芳的时代这种延续了两百余载的所谓传统尚存，科班式培养方式依旧，梅氏等方有其施展之空间。我们说，只有在唐诗、宋词的时代方能够造就该领域的大家，而当下即便依古体而填撰也难达古人的造诣，以及对环境和氛围的认知。试想，当下戏曲已经回归了“本性”，

① 参见项阳：《男唱女声：乐籍制度解体之后的特殊现象》，《戏曲研究》第71辑，2006年；《雍乾禁乐籍与女伶：中国戏曲发展的分水岭》，《戏曲艺术》2013年第1期。

没有了群体性男唱女声的环境，也就没有了可比性。至于梅兰芳能否考取歌剧系还真是很难说。一是中国戏曲有着自己独特的培养路径，完全可以说具有体系的意义，在20世纪的社会转型中，科班系统逐渐由戏校系统取代，却依然承继着传统教育模式，而且现在还有本科、研究生，就戏曲来讲，恰恰由于形成了教学的体系（科班），因此无论从选材还是教学，受西方影响相对较小，中国戏曲演员的培养真是有自己的道路。

我们知道，歌剧是由西方引入的音声技艺形式，这种形式进入中土后既有原样传承，亦有本土化实践，但不论哪一种形式都是基于音乐院校培养的意义，本就是外来形态，又在西化的教学体系之中，虽然在歌剧本土化实践的过程中会融合一些中国元素，但毕竟是引进品种。这两种培养体系可比性不是特别大，目标不同，培养对象不同，对嗓音基本条件的要求以及相关训练也不一致。更何况梅兰芳所处的是戏曲男唱女声群体性最后辉煌的时代，所以，像梅先生这样的人才如若在当下进入戏曲学院也是专攻生角而不是旦角，毕竟时代变了，没有了这种环境，断然出不了这样高水平的人才（个别人没有经过系统训练，不能得到戏曲界认同的男唱女声与此无关）。由于从源头上抽掉了进阶的梯子，所以诘问似乎失去意义。

至于说王光祈考不上音乐学系的认知也要辨析。王光祈出国留学并非主攻音乐学，但最终却在音乐学上贡献巨大，这种现象的确引人思考。王光祈怀着“少年中国”之梦想在1914年从蜀入京进入中国大学攻读法律，28岁时来到德国继续学习德文和政治经济学，30岁时转学音乐，经5年之准备，终于在35岁时入柏林大学攻读音乐学，在42岁以《中国古代之歌剧》获伯恩大学博士学位，两年之后辞世。王光祈生活拮据，常以卖文为生。恰恰是在这种状况下，他出版了18种专著。王光祈在对音乐学产生兴趣之时恰逢欧洲比较音乐学兴盛，王光祈用该种理论方法以其宏观视野把握欧洲、波斯与中国乐系之关系，并用这种理念对中国音乐文化进行认知，《东西乐制之研究》《东方民族之音乐》《中国音乐史》是他的代表作，他被誉为“比较音乐学东方第一人”，的确是20世纪具有世界影响的杰出中国音乐学家。

中国之音乐学系从建制上最早产生于中央音乐学院和上海音乐学院，这样的

建制应是仿苏联，欧美之音乐学系大多建立在综合大学，专业音乐学院少有音乐学系设置。笔者在十多年前对中国音乐院系存在状况进行辨析，认为有三种模式，这就是专业音乐艺术院校模式、师范院校模式和综合大学模式①。在中国大陆，这三种模式更多注重音乐技巧与技能之训练，换言之，即便是后两种模式也是向第一种靠拢，弱化了综合大学办音乐学专业的意义。

至于音乐学系或称音乐学专业之设置，在下以为音乐院校和综合大学（师范院校中设置音乐学专业亦属另类综合大学模式）两种模式各有所长，前者侧重音乐本体与技术理论，后者则借助综合系科优势侧重音乐文化的研究（当然是借助文史哲诸学科来认知音乐文化）。问题在于，我们在办学的过程中常常要求整体划一，即追求模式的意义。比如，考音乐学系（特别是本科阶段）已经依照西方模式加以固化。

记得有这样一个事例，我好友的女儿有报考某音乐学院音乐学系的想法，她文化课不错（相比较音乐院校考生而言），说实在的，原先也未必想考音乐学，动了学习音乐学的念头肯定有多方考量。然而，她以前有过手风琴之训练（显然不是从一开始就有读音乐学的做法），看过一些院校的简章之后大失所望，只一项要求便将其打入冷宫，这就是钢琴为必考，而且规定了相应的程度。最终她选择了可以用另一种西方乐器替代的院校如愿以偿（好在还有这样的院校）。我想，这大概就是所谓王光祈考不上音乐学院音乐学系的“主因”，音乐学系以西方马首是瞻，你的传统乐器再优秀也难以符合报考的基本要求。

甭说王光祈，拿我来讲，如若改革开放之时直接考音乐学系应该也不能够录取（有自知之明），我曾经多次思考过这样的问题。我从下乡插队的知青中走来，在中学阶段学过一点笛子（虽能演奏一些曲子，但显然不符合报考要求），上课接触过风琴，不识钢琴为何物（以声乐专长考入大学方开始接触）。我们说，音乐学系设置一定规范性的门槛是必需的，但关键还在于以西方思维加以固化，如果掌握中国传统乐器亦能作为考试之选，可能会使学生有更为广阔的空间，也能够更多地关注中国传统音乐文化。还应考虑的是，王光祈在转学音乐学之时做了精心

① 参见薛艺兵、李久玲等：《世界各国音乐院校名录》，北京：人民音乐出版社，1996年；项阳：《对音乐学专业的一点思考》，《人民音乐》1997年第1期。

准备，他是完全依照德国学校要求去做的，在入读柏林大学之前有五年拜私人教师学习小提琴和音乐理论的经历，这就是说他跨过了入学的门槛。

我们说，将这几位中国近现代音乐史上声名显赫的人物放在一起加以比较的意义在于思考中西方文化的融合与冲突，反思我们音乐教育的道路应该如何走。对于中国这样一个有着数千年文化传统的民族，常有人提出这样的观点，即不要将传统视为发展的包袱或负担，“轻装前进”可以更好地追潮逐流，实现跨越式发展，跟上“全球化”步伐。这样做的弊端可能要经历一个较长时期方可显现，这就是培养了一群对中国传统集体无意识的学子，如此这般对中国传统认知的淡化和漠视也就不难理解了，又何以指望这样的教学体系培养的学子能够以弘扬传统或总结传统音乐文化体系为己任呢？可悲之处在此，的确值得认真反思。

我们当下有相当多的音乐院校（综合大学以及师范院校的院系）在联合办学中以各种方式成为西方各国、各类音乐院校在中国的“代理”，诸种招牌彰显荣耀。这的确是一种模式，毕竟中国的孔子学院近年来也在海外大发展。然而，就音乐院校的课程设置来讲，中国传统音乐内容的空间被不断挤压，我们需要反思的是，如此与国际接轨是否就是中国专业音乐教育之特色？如果从入学考试到本科、研究生的课程设置均为西式，什么是中国音乐教育的特色？

王光祈认知的三大乐系说在中国是没有“市场”的，我们的专业音乐教学体系中只有一大乐系，这就是西方乐系（也许这样讲有些极端），反而缺失了中国乐系的存在空间，至于深入挖掘整理归纳和提升更无从谈起。并非是掌握几种民族乐器就代表了有中国乐系的认知，十年前某教授“成体系的叫元，西方音乐有体系，所以是为一元，中国音乐有体系吗”的诘问音犹在耳，这恰恰是百年来中国专业音乐教育培养模式的真实写照。从认识论上出现了偏差，还敢指望在实践意义上能怎么样呢？

2013年国庆节初稿，初冬修改

（原载于《江苏文艺研究与评论》2013年第4期）

历史人类学视野观照下的艺术研究

——“中国艺术人类学前沿话题三人谈”之六

〔英〕罗伯特·莱顿　项阳　罗易扉

导言：问题导出

历史从未停止，重视历史是为了寻求与过去的延续而非断裂。艺术是人类文明价值的细微记忆，历史承载着宏大而严谨的学术关怀。人类社会具有悠长的历史，历史人类学具有深刻的历史维度。如何在历史人类学视野观照下进入艺术研究？如何在艺术研究中嵌入历史意识，但又充盈艺术研究的想象力？艺术研究又如何嵌入历史维度，并观照社会现实？在此，我们很荣幸邀请到英国艺术人类学家罗伯特·莱顿教授与中国音乐史学家项阳研究员参与到此期三人谈。在此阐述我们的思考，以及叙述关于艺术研究的历史人类学维度问题。

一、历史意识与艺术研究

罗易扉（以下简称罗）：莱顿教授，非常感谢您与我们一起来讨论这个话题。您的主要研究领域在社会变迁与社会发展、本土人权利以及非西方艺术方面，您在艺术人类学研究方面发表了许多著述，您的专著《艺术人类学》是中外艺术人类学的经典读本。此外，您在2006年出版了《秩序与混乱：市民社会，社会失序和战争》与2000年出版了《文化财产的破坏与重建》，此两本书研究了社会变迁与文化中出现的问题。您对艺术研究也发表了很多有意义的著述，比如2001年出版专著《乌鲁汝：艾尔斯山原住民史》，2006年出版《澳大利亚岩画艺术：一种新的综合》，这两本专著的研究对象均为澳大利亚的岩画艺术。在阅读您的著述中，我发现您做的社会的变迁研究与社会历史具有密切的关系。同时，艺术研究也是

您十分关注的领域。因此，想请您谈谈对于历史人类学视野与艺术研究两者之间关系的理解。

罗伯特·莱顿教授（以下简称莱顿）：这是个很有意义的话题。在现代人类学早期，人类学之父马林诺夫斯基（Malinowskiand）与拉德克利夫·布朗（Radcliffe-Brown）之所以不能依赖历史研究，原因在于在那个时期，他们的研究族群一般属于口述文化小型社会。因此，他们没有条件采用有据可查的文字历史记录作为研究的材料。在1920年至1930年之间，关于非西方社会考古研究也零零落落，鲜有的散落资料也难以印证人类学家对于小型社会的想象。因此，马林诺夫斯基在“一战”时期对于特罗布里恩群岛（Trobriand Islands）的研究采取了口述传统研究方法，此研究虽然反映了一波又一波的太平洋岛国殖民潮时期的状态，并在人类学史上留下了颇有价值的文化信息，但是，马林诺夫斯基认为仅仅通过口述传统，很难得以建构并还原完整的殖民历史。他在著作中曾写到这类文化资源往往是“一种主观的判断，吸引人并有趣……但是人类学者却依然只置身于田野观察之外，或许并未能达到一种尽善尽美的结论”（Malinowski 1954：125）。

虽然马林诺夫斯基与布朗的功能主义形成了一套完备的方法论，但是功能主义对于社会变迁却未能留出解释的空间。马林诺夫斯基将习俗解释为人类通过文化来满足人类需要，布朗将习俗解释为维持社会系统稳定性需要。当今，做为人类学田野对象的社会，这类社会可查证的文字记录日趋丰富。此外，与口述文化相互印证的考古发现也日趋发展。因此，在当今这种历史状态之下，采用历史人类学视野则显得尤为重要，这是随着时代的变迁的适时需要。有一点需要引起我们研究者的重视，即口述文化不是无时间性而恒久不变，不同形式的口述文化代表了历经变革之后的不同社会时期。譬如陶德曼（Trautmann）用考古知识恰当地形容了欧洲在19世纪革命中欧洲变迁的规模，他写到“极其激烈动荡，历史走向谷底，跌向时间之渊”（Trautmann 1992：380）。

中国汉族历经了如此之长时间的文字历史，而中国少数民族则是口述文化的代表。在口述文化中，口述史中明显的地理标志，比如小山、树以及溪流等，这些具体存在的标志给予过去的传说提供了一定的依据，比如祖先住的某个小山，沿着某条河流迁徙。这些文化中的地点与传说使得现在的我们与过去的祖先接通

起来。列维-斯特劳斯（Lvi-Strauss）采用“冷”社会（Cold societies）来形容一种社会类型，这类社会为了抗衡无序状态而表现出一种时间存在状态。他提出“在结构与事件之间，在必然性与偶然性之间，在内部与外部之间具有不确定性”（1966：30）。他将社会文化类型区分为“热”（复杂、动态）社会与“冷”（传统、小型）社会。在他那里，他将欧洲与中国的社会类型归类为“热”社会类型。但是他认为社会类型并非绝对不变，如“冷”社会也能渐渐地回到稳定有序的状态。恰如原住民依据他们本土的季节以及人类生活圈，从而制定了不同的时间度量规则。

罗：尊敬的项阳研究员，您好。很荣幸能邀请您参与到我们此期关于“历史人类学视野观照下的艺术研究”三人谈话题。我现在正在英国杜伦大学访问学习，我与我的导师罗伯特·莱顿教授关注到您对音乐研究的方法论。您的研究领域为音乐史学与中国传统音乐学，莱顿教授的研究领域是艺术人类学。因此，我们商定一起来探讨关于“历史人类学视野下的艺术研究”的话题，分别从艺术研究及音乐艺术两个维度进入此话题。作为一名杰出的音乐史学家及中国传统音乐学家，您的系列经典研究渗透了浓厚的历史人类学意识。如您采用文献、遗存及田野互证的方法，首次系统梳理了中国弓弦乐器数千年的轨迹（《中国弓弦乐器史》，1999），从山西乐户（《山西乐户研究》，2001）进入中国乐籍制度，将制度、乐人与音乐本体结合。您“以乐观礼”（《以乐观礼》，2015），将中国三千年的礼乐制度划分为四个阶段，从中把握礼乐相须。您将五礼仪式类型与多种乐制类型对应，辨析礼乐观念与礼乐制度的关系。通过这些关联来把握中国礼乐制度的动态演化以及民间礼俗对国家礼制的接衍，从“为用”视角建构由礼乐和俗乐两条主导脉络贯穿的中国音乐文化史。您这些研究方法与结论均超越了对于音乐本体的研究，而采用人类学方法论，穿透音乐本体，连接了与本体相关联的事物之间的深刻关系。请问您认为历史人类学视野对于音乐研究的意义所在？

项阳研究员（以下简称项）：感谢易扉博士，您的评价让我诚惶诚恐，也感谢莱顿教授给我这样一个合作与交流的机会。

艺术人类学是以人类创造的各种艺术形态作为研究对象，以人类学学科方法论对其进行整体性辨析与研究。人类学是研究人自身以及相关行为方式和创造的

学科，涵盖体质人类学和文化人类学。研究艺术形态更侧重文化人类学方法。文化人类学研究侧重文化活态，即对当下存在的诸种文化样态进行认知。由于这些文化活态与区域人群历史创造有着千丝万缕之联系，具有经过演化活态积淀并继续前行的特点，因此，需要研究者对这些文化活态从共时和历时的双重视角加以考辨，以接通区域民族“文化血脉”。在文化现象中间，艺术是非常重要的部类，这是艺术人类学研究对象的意义。总之，研究作为文化有机组成部分的艺术形态，既要把握当下，也要认知历史及其演化，对研究对象的观照要共时与历时并举，历史人类学视角或方法论的意义在于此。传统总是历史上生成、活态积淀在当下并且继续前行，我们运用这种学科方法论对于中国传统音乐文化的历史演化、当下存在与发展进行研究，注重当下音乐传统与历史存在的内在关联性，是研究区域民族音乐文化特色的有效手段。

在诸多艺术形态中，最难以捉摸和把握的就是音乐，对古代音乐及其遗存更是如此。因为乐具有稍纵即逝的时空特性，传承需靠人的记忆并还原成活态。回到历史语境，中国先民对乐的认知是歌、舞、乐三位一体的情状，反映出这种形态的特殊性。绘画等艺术形态可以通过古人留下的视觉形象整体认知，毕竟属于静态；而对于动态的乐，在没有发明乐谱和舞谱、没有现代科技以录音、录像的情况下，要想了解和把握古人唱奏绝无可能。对早期音乐样态只能有赖于出土文物和少得可怜的图像资料，但这些对研究乐本身来讲的确无助又无奈。

表达人类情感的艺术形态有多种，但乐是中国古人最为看重者。人类由音声而产生语言，在普通语言形式之上产生具有艺术性的音声，舞融于其中，这是中国先民对乐的认知。中国古人对乐的认知强调情感之表达，认定乐是“言之不足”时表达情感的高级形态，这其中涵盖审美。中国先民将乐分为仪式用乐和非仪式用乐，仪式性情感诉求用乐为礼乐，非仪式性情感诉求用乐为俗乐，彰显乐的多功能为用，只有乐能够承担起这种重任。

三千年前的中国先民将当时社会上已经形成礼的观念和形态以国家制度加以规范，这礼具有等级化和类型性意义，是社会中规范人的行为的有效手段。所谓“安上治民莫善于礼，移风易俗莫善于乐”，“乐与政通”，“乐者德之华也”，“礼自外作”，“乐由中出”，“情动于中”，“唯乐不可以为伪”（《乐记》），这些都是把

握礼与乐关系的核心理念，礼需有外化形态——仪式，在重要的仪式中必有乐的存在。后人对此有精妙总结，所谓“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”（宋郑樵《通志》）。说乐与礼相须，即是乐在礼的仪式诉求中为用。中国为礼乐文明、礼乐文化，从国家意义上将礼与乐有机结合在一起，成为国家统治的有效手段，社会上各层级的人们通过仪式诉求及其用乐感知敬畏、庄严、肃穆、欢快、热烈、威武、豪迈、雄壮、哀恸、慰缅等多种仪式性情感，总体来讲以庄以谐，德与和为核心，人们参与其中体味亲、敬、顺、睦，使得心灵净化。没有怒戾，没有怨怼，亦无阴柔缠绵，这是礼制仪式用乐的意义，并与非仪式用乐——俗乐以为区隔。

国家规范的礼制仪式在发展过程中逐渐形成吉、嘉、军、宾、凶五类的体系化为用，每一类下有多种仪式形态，分出多种层级，依国家制度在重要仪式诉求中乐与之相须，且具规定性意义。其他种类的艺术形态不能胜任与担当，这是中国传统社会中乐有如此地位的主因（仅仅娱乐与欣赏显然不能如此），国家赋予乐之社会功能性和实用功能性并逐渐形成社会之文化认同。

礼乐一脉可以这样把握，即礼—礼俗—礼制（含礼乐观念与礼乐制度）—礼制仪式诉求—类型性（吉嘉军宾凶加卤簿）—仪式用乐（只在最高层级华夏正声之雅乐类型、多层级胡汉杂陈之非雅乐类型）—等级性（宫廷、王府、各级官府、民间）—固化为用（不同程序）—规定性—礼乐体系化。礼制仪式用乐不具随意性，一定是经或国家、或区域人群规范后“固化”为用。这礼制仪式非仅限宫廷，规定王、侯、卿大夫、士为用的不同礼制仪式类型与层级，其后为民间接衍，等级淡化，类型依旧。由于乐之时空特性，在其时保障实施定然要有职业化的乐人队伍，有专门培训、管理、实施的相应机构，这是体系化礼制仪式用乐的前提。中国礼乐制度下的用乐体系为中国文化的特色构成。遗憾的是，以国家制度规范的礼乐观念与形态在中国历朝历代文献中显现如此高的地位，却在20世纪，特别是下半叶以来中国传统音乐文化研究中被“忽略”与弱化了，说礼乐只把握两周，其后少有涉及。我们从历史人类学以及功能主义视角研究中国音乐文化恰恰是对这些偏颇的矫正。

何以中国传统社会有如此明确的礼乐观念和丰富的礼乐形态，当下研究却只

是将其定位于两周，而对其后忽略？何以学界对汉魏以降两千年音乐文化不以礼俗两条脉络加以梳理？这是一个复杂的问题。依在下看来，之所以在于20世纪中国音乐史学以欧洲专业音乐史学观念为参照系，重审美与欣赏，“忽略”了乐的多种功能性为用（或称乐之属性），而在审美与欣赏之外，社会功能和实用功能恰恰是中国传统社会用乐刻意强调者。

乐并非仅供审美与欣赏，即便在欧洲乐同样具有多种功能性意义，如教堂仪式用乐等，虽然不像中国传统社会礼乐有着如此丰富的类型与层级之体系化，但毕竟也是多功能为用的样态。仅以乐之审美和欣赏的治史理念难以把握中国传统音乐文化的独特性，这是我们借助于历史人类学和功能主义理论解读中国音乐文化礼乐与俗乐两条主导脉络的动因。

文化人类学视角首先要把握乐在社会生活中的活态存在，当下中国广袤乡间社会中如此多的民间礼俗活动中有传统仪式用乐的活态（城市中已逐渐弱化）。当我们通过国家“集成志书工程”（10种，其中5种涉及乐）对诸种音声艺术活态（所有这些都可归之于乐之演化）进行辨析之时看到全国诸多省市中有相通性的传统音声技艺形式以及相同的曲目与剧目。这些曲目和剧目至少在明清时期（甚至更早）的历史文献中有所记载，且多在当下民间礼俗活动中使用，我们是否仅仅对这些音声活态进行浅描和深描即告完成，还是要去把握这些现实存在背后的意义？由是历史人类学方法进入了我们的学术视野，特别是对乐这种具有时空特性的艺术形态来讲，该方法论更具特殊价值。

中国传统社会的礼乐观念和礼乐制度在当下乡间社会中以民间礼俗的方式得以承继，侧重于吉、嘉、宾、凶四种仪式类型（少有军礼类型），在相当层面上有文化认同，如此使得历史上由各级官属用乐机构及专业、贱民、官属乐人创承的礼乐和俗乐形态转而积淀在民间。中国人的礼乐观念重吉礼祭祀以祈福，而吉礼对应的是天地君亲师，这是庄重与虔敬的仪式情感意义，特别是在“为神奏乐”理念下，仪式及其用乐“固化”，导致从仪式到用乐具有相对稳定性。因此，我们可从仪式与实际用乐的样态中管窥“历史”样貌，这是所谓“回到历史现场”、“走向历史的田野”的意义所在。举例来讲，我们在北京市房山区佛子庄乡北窖村音乐会社看到一个从明代天启丁卯年（1627）不断延续的曲谱手抄本，这些乐曲

在当地一直以祭祀窑神和黑龙神仪式为用，这两路神灵在清代均属国家祭祀的小祀仪式序列，谱本上的乐曲相当数量由村中音乐会社世代活态承载，祭祀的神灵以及师傅们的演奏与谱本所载毫无二致，因此可以看出礼乐观念和礼乐形态特别是为神奏乐所具有的严肃性和“顽固性”，我们仿佛看到和听到了明代以来礼乐之为用的情状，这是运用历史人类学所产生的“接通”意义。继而我们可以针对乐人们的演奏“复原”明代礼乐形态的实际音响。依此理念对全国多地乡间社会相类似的仪式和乐的本体承载进行辨析，这就为“重现”历史音乐文化大传统之礼乐一脉迈出了坚实的步伐。在中国广袤乡间社会有相当数量这样的礼俗仪式用乐以及相当数量的乐谱抄本，当下已成为不同层级的非物质文化遗产，把握住这些，可以揭示中国传统礼乐一脉当下存在并与历史有效接通，弥补音声稍纵即逝的缺憾。由此给我们以启示，并非当下在民间的音乐都为“民间意义”的音乐，尚有历史上“官乐民存”的遗迹。

也许有人会质疑我们的研究侧重礼乐，这是一种误解。其实我们的研究从乐籍制度延展涵盖礼乐与俗乐两条主脉，这在研究文本中得以明确。既往学界缺失礼乐与俗乐两条主脉的学术研究理念，虽然在采集整理音乐活态时已经将相当数量礼乐为用的曲目整理到位，却不去把握这些形态何以存在、在哪里存在，不去辨析乐曲之属性与功能为用的意义，这是非常遗憾的事情。当我们运用历史人类学以及功能主义的理念，特别是“依历史的本来面目”将中国传统音乐文化以礼乐与俗乐类分，并对礼乐与仪式的对应性进行深究，既显现中国音乐文化的整体性，亦把握两条脉络及其用乐对比的意义。这彰显中国传统音乐文化的特色构成与深层内涵，揭示乐的多功能属性，弥补仅从音乐本体研究的局限。这是我们运用历史人类学和功能主义理论进行研究的大致情况。

二、社会之“史”与田野之“志”

罗：莱顿教授，您曾经在法国农村、澳大利亚土著社区、中国山东地区及江西景德镇地区从事多点田野工作，对于中国山东手工艺、澳大利亚岩画艺术以及景德镇陶瓷艺术也都做出了长时间段的社会变迁跟踪研究。在人类学艺术研究中，您如何看待历史文献与田野调查两者之间的关系？人类学艺术研究中史与志

是怎样的一种关系？请结合自己的研究经历谈谈。

莱顿：我的硕士论文是关于澳大利亚原住民宗教研究（1966：8），在硕士论文写作过程中，我虽然意识到澳大利亚仪式发生了变迁，但是很遗憾只能寻找到一些零零落落的佐证资料。因此，在读博士的时候，我转而选择一个法国农村作为个案。我之所以选择法国农村作为对象，是因为我发现这个村庄保存有良好的历史文献记录资料。历史文献可以增加我对于社会变迁与连续问题研究的可靠性。抵达这座村庄后，我非常兴奋，因为在一间村庄的厅堂里，他们给我提供了一大箱关于村庄的历史文献资料，而这些资料的记录时间最早可追溯至公元1600年左右。这些材料足以帮助我考证400年以来村庄管理机制中关于集体权利的延续以及变迁问题。之后，我又发现该村庄存留着19世纪以前的家庭普查文本记录，这使我得以考证随着法国工业革命的发生，法国农村从自给自足的小农经济到市场经济的变迁过程，并随之考证，法国农村的家庭形式从大家族向核心家庭形式的转变过程。同时，厚实的历史文献资料使我掌握到具体的数据，这些数据显示了那个时期农村人口结婚年龄呈低龄化态势，但是出生率趋于降低。原因在于原先农业劳动力离开农村，去城市之后到办公室或工厂工作，工作地点与性质的变化导致了一系列社会与家庭的变化。这类研究使我感到，社会系统不是封闭式的，而是与人们当地习俗以及社会关系紧密关联。同样，亲属与近邻关系也是影响因素。

无独有偶。25年前，当我重回当初的那个法国村庄做研究时，正逢东欧社会主义政府走向解体时期。在功能主义对于社会系统解释中，认为随着社会主义政体解体，东欧与非洲后殖民社会发生了巨大变迁。关于这项研究，我在《秩序与混乱：市民社会，社会失序和战争》一书中做出了具体分析，分析了导致社会稳定及变迁的多种原因。我思考为什么法国社会保持了稳定，而南斯拉夫社会却由于矛盾而发生了社会分裂？我在研究中提出一个观点，如果社会需要维持稳定，那么经济则需要维持在一种可持续的状态。关于社会失序问题研究，近期一些民族志显示，全球化及国际货币基金组织的“结构性调整”（Structural adjustment）提案导致国家供给受到限制，从而又导致社会的失序。原因在于这些方案消蚀了国家对于公民的社会信守。此外，因为在市场经济中农民收入下降，国家税收降

低，同时国家从国外跨国公司中的税收也呈现降低趋势。在这种形势下，甚至一些第三世界国家连殖民时期延续下来的官僚政府都不能得以维持。然而，本土的民间社群则具有更好的社会作用，这类社群包括部族、族群、赞助人以及本土军阀。国家集权姗姗离去，于是权力渐渐集中于本地社群。因此，我们在研究中不难考证到，正是人民对于国家失去信任而导致社会失序。

罗：项阳研究员，在您的研究成果中，我不仅看到了您对于音乐现实的“在场”研究，也看到了您对于乐本体所关联的“文献”研究，这些研究应该说是完整的关于音乐的“在场”与“文献”的“接通”。这种方法论在您的《接通的意义——传统·田野·历史》（2010）和《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》（2014）中得到体现。您的学术显现了历史人类学的学术理念，特别强调了“接通”的意义。您将实地考察与历史文献相结合，从古的“文献”及今的“在场”田野中，从乡间到城市，收获了一批非常经典的研究成果。您的研究以历史人类学视野，回到历史文献，走到田野现场，思考音乐史学与传统音乐相结合的“历史的民族音乐学”方法论。这种“接通”，正是一种把握传统音乐文化内涵适合的方法论。因此，请您谈谈在研究中，如何形成这种独特的、有意义的方法论？“接通”方法论的意义何在？

项：所谓“民族音乐学”（Ethnomusicology）是国际音乐学界以文化人类学的学科理念赋予研究的学科表述，与他种艺术学科对应则应为“音乐人类学”。以历史人类学的视角进行研究，其个案多已展示在我的文集和著述中，至于如何逐渐形成或提升“接通”这种理念，我的体会是要有相应的知识结构和知识面，有一个好的学术研究环境，在研究中要努力把握既有专业研究的诸种方法论，持之以恒地潜心研究与思考，如此面对学术问题而产生学术敏感，将点滴收获不断积累并与学界共享。一个人一生在做学术的最佳时段内不可分心，进入学术状态，在夯实基本理念的前提下将“雪球”滚大，既注重实地考察，又把握相关文献，注重学术逻辑思辨性，有形而上，相信会有学术进步。

的确，我有比较好的机缘。如果没有在综合大学进行知识结构调整、知识面拓展，研究定难深入；如果不是编纂《中国音乐文物大系·山西卷》使我在数年间遍访山西，我不可能发现乐户后人群体的广泛性存在；如果不是以乐户为题做

学位论文，不集中精力长期思考，就不可能通过文献辨析这个群体的全国性意义、其在历史上官属乐人的身份，挖掘出贯穿一千又数百年的“乐籍制度”；如果仅关注形态而不把握其为用，就难以把握乐籍中人仪式用乐（礼乐）与非仪式用乐（俗乐）两条主导脉络的用乐承载；如果仅依文化人类学既有共时理念去认知乐户后人的当下承载，就会落入当下在民间的音乐都属“民间音乐”的陷阱之中；如果不关注历史节点，把握乐籍制度解体前后的差异，就不可能认知乐户后人如何将国家用乐转化为民间用乐；如果不是以山西为基点向外延展，在全国多地做实地考察，特别是看到全国多省市民歌、说唱、戏曲、器乐乃至民间舞蹈用乐等有着一批相通性的曲目、剧目以及音声形态，以此与历史文献相印证，就感受不到问题的深层存在；如果将这些相通性归于自然传播，就会缺失制度下组织态传播导致体系化为用的认知；如果看不到民间礼俗中的仪式、程序包括曲目与文献中记载有着诸多关联，便不会从功能和仪式类型以及程序、乐曲等多层面进行整体辨析，关注礼制与礼俗的内在联系；如果不是从个案切入进而宏观把握，就会只对一时一地“浅描”与“深描”；如果我们只是盯在音乐形态而不考虑何以为用，就不可能有多种功能性的关注；如果我们不关注音乐本体，也难以认知其间所具有的相通和一致性意义。

另外，如果不是有多学科的诸多学术前辈和学术朋友以多种方式鼓励与学术支持，我可能不会取得较大的学术进展；如果只在音乐学界打转，也难以有学术碰撞的意义；如果不是国家社科基金和中国艺术研究院对我学术研究的青睐与支持，我的研究会陷入两难。还要看到教学相长的意义。2001年以来，我与我的硕士、博士研究生团队（毕业7位博士、20位硕士，尚有6位硕博在读）不断走向“历史的田野”，把握中国传统音乐文化的当下存在，在这种礼俗用乐活态与文献的互动中促使我不断形而上地思考，方能于2007年在中央音乐学院讲授“中国乐籍制度与传统音乐文化”选修课程时，从国家与民间互动、制度与礼俗互动的意义上提出九个接通的理念，显现多维立体思维，进而有《接通的意义》（2010）成文。总之，学术理念的进步是遇到学术问题不断思考升华的结果。

记得有一位报考我博士的研究生与我交谈，说注意到我对某一个学术问题前面与后面的表述有着较大差异，这令我对其刮目相看：这是一个用功的学生，她

所看到的恰恰是我不断自我修正、不断探索的前进过程。

罗：莱顿教授，在音乐研究中，项阳研究员对于史与志给予了同等重要性的价值判断。您对于澳大利亚原住民艺术也颇为关注，请问您在研究中如何运用本土的史与志？

莱顿：在我完成我博士研究之后，我又回到当初的澳大利亚做了七年研究。这给予我与原住民社会一个绝佳合作机会，尤其是在关于原住民索权文件拟订进程中，我得以近距离地与他们密切合作。在这些索权过程中，我们需要大量历史证据，以此来证明原住民对于领地与仪式习俗的所有权。我发现在原住民文化中，经历了更加明显的社会延续与变迁，这较之我在英国做硕士论文时期更明显。我不太精通音乐本体研究，不过有一点我是肯定的：掌握丰富的历史文献，通过历史研究将会更好地阐释音乐的连续性与变迁。我也是通过采用历史人类学方法，针对人类学中仪式传统变迁及延续性进行研究。此外，我觉得仅仅依靠书面的乐谱常常会丢失某些原初的信息。因此，对于音乐研究，我认为需要采用历史人类学方法进入多维的音乐研究之中。

历史人类学视野对于视觉艺术亦非常重要。我在研究原住民岩画艺术中，发现岩画中的符号信息携带了数千年来文化连绵与变迁。岩画的画面内容以及岩画的分布地点均显示了原住民社会生活，譬如他们如何适应环境的变化，如何经历中部澳洲的干旱以及北部海岸的末次冰期。在2000年之前的岩画中，显示了澳洲北领土地区，海洋动物与鱼类渐渐代替了陆栖动物。如在大约5000年前，在中部澳洲的不同岩画分布地点，有一种图案极其盛行，这种图案表达了他们对于珍贵水源的索求。在某些情况下，视觉图案可以与口述史中某些信息相互印证，如这些图案均反映出在北部海岸曾发生过一起大洪水。在新近的一次岩画考古中，发现了一处岩画反映了英国殖民时期的信息，如将牛羊带入原住民大陆的图案，骑在马背上带枪的人杀戮画面的图案，外国船只驶入海岸的图案。在20世纪中期，有些原住民艺术家也采用岩画形式，他们向人类学家解释他们的绘画意义，而这种意义的解释也沿袭了原住民社会传统文化的解释。我觉得需要引起我们注意的是，古老的岩画艺术不再属于一种活态传统，事实上这意味着原初意义将难以完全复原。

三、艺术研究与中国经验

罗：莱顿教授，近期我阅读了您刚撰写的题为“艺术人类学研究的中国视角”（A Chinese perspective on the anthropology of art）的文章，您结合近年来在山东所做年画、剪纸、棉纺，以及在中国景德镇所做陶瓷的田野个案，探讨了艺术的概念、艺术的功能、艺术主题与风格的变迁、审美诸问题。核心围绕对艺术本质的探寻，寻找东西方的对话，并重新思考东西方对于艺术、审美、手工艺的本质意义。中国是一个具有悠久文字历史的复杂文明国家。因此，您认为中国是否需要一种适应中国复杂文明社会的关于艺术研究的独特方法论。在做中国艺术研究时，因为文明体系的不同，您是否需要采取与其他国家，比如英国、澳大利亚以及法国艺术不同的方法论？

莱顿：是的。在中国做田野调查研究与我在其他国家做感受不同。毫无疑问，盖尔（Alfred Gell）关于“艺术具有能动性”理论在中国具有一定的适应性，他认为物可以替代人具有能动性（Agency）。盖尔的理论在中国最好的一个例子，就是门神秦琼与尉迟敬德的门神画。这两个人物本是皇帝护卫的名字，后来民间采用他们的形象来作为门神。此外，关于中国家喻户晓的灶王爷故事，也是一个例证。灶王爷的画儿终年挂在家庭的灶间，守候民间百姓的日常家事，然后报告给玉皇大帝。但是我提出了“艺术是视觉交际”的理论，同样可以在中国找寻到印证的例子。在访谈中国民间艺人时，山东省剪纸能手黄玉华女士告诉我，在旧中国，对于一些不识字的人来说，他们有其他交流方式来表达自己的想法，剪纸就是其中的一种途径。中国称为大众艺术的形式中，具有一套大家耳熟能详的通用视觉符号，尤其是常常采用谐音来进行视觉意义的交际。比如，蝙蝠代表“福”，用谐音来象征“幸福”；“瓶”代表“平”，象征平安；“鱼”代表“余”，象征“富余”；多“籽”的石榴象征多“子”；猴子吃葡萄的画面象征求子的愿望；“桃”是“长寿”的象征；“竹”象征“高节”。不过，有趣的是，当我在运用这些术语表达艺术时，会有人认为我依然采用的是西方体系的艺术人类学方法。他们认为中国具有另一种维度的美学与哲学术语，这套话语体系不同于西方社会。因此，在中国同行与艺术家的携手之下，我开始去品味源于道家的关于“无”的价值与概念，这种超越于“形”而呈现“混沌”状态的一种象征。

关于一些艺术词汇的运用在中国实际经历了复杂的过程。大约100年前，“艺术家”（Artist）及“民间艺术”（Folk art）的词汇从日本及欧洲引介到中国，这个词汇经历了从“画家”（Expert painter）到“艺术家”的变迁。我在中国考察了“艺术家”与“工匠”（Craftsman）的词汇意义的区别运用。中文的“艺术”往往代表“艺术的技巧”（Art technique），“手工艺”往往表达“手的技艺”（Hand technique）。因此在我的理解中，中国词汇中“艺术”比起“技艺”更胜一筹。顺着这个思路，我采访了一些艺术家与手工艺人，探讨了他们对于这两个术语之间理解上的区别。我用图表来总结了他们的观点。如下：

手艺人	艺术家
用手工作	用精神工作
作品形式较固定	创造新作品
制作实用性物品	创作观赏物品

在访谈中，山东滨州木刻艺人王胜亮这样说道：“艺术家的工作具有更高的文化层面，民间艺术更加实用，手工艺人制作物品目的是日用。手艺人常常将神灵世俗化，譬如门神、福星及寿星。艺术家常常去大学受专业教育。当今随着经济水平的提高，人们需要更多的文化乐趣的物品。”以我的理解，王先生这类手艺人认为艺术与手工艺是不同的。同时，在中国田野访谈中，我访谈了一些棉纺艺人与剪纸艺人，他们常常兴趣盎然地谈论手工艺品的价值。现在，我正与中国的同仁一起协作，努力试图找寻独特的、适合艺术人类学的中国视角。找寻到不同文明体系的研究方法论，无疑是势在必行且有益于我们的研究的。

罗：项阳研究员，我与莱顿先生拟合作主编一本《中国艺术人类学家经典文选》，很荣幸约到您的文章《功能性·制度·礼俗·两条脉——对于中国音乐文化史的认知》进入文集。您这篇文章对于中国传统音乐文化做出了特别的研究。您以功能主义的理论与历史的民族音乐学从共时与历时相结合的视角，加之以制度、礼俗与为人奏乐、为神奏乐“两条脉”的理念整体认知中国传统音乐文化。从“两条脉”来研究中国音乐文化传统，将文化与社会看成有机的统一体，从而得到中国音乐文化的历史传统的真实面貌。中国是一个复杂文明体系的国家，这

是与西方国家不同的国情与历史。请问您，中国文明体系与西方文明体系的异同何在？您认为针对我们中国文明特征，我们需要一种怎样的态度与方法去进行艺术研究？

项：需要解释一下，你们收录的这篇文章是我阶段性的思考。当时对于两条脉的把握就是“为神奏乐”与“为人奏乐”。如此是因为在实地考察过程中把握住庙会、祭宗祠、过三周年等吉礼祭祀的意义，祭祀具有庄严敬畏之情感，无论仪式还是仪式用乐都不会轻易变化。所谓祭祀当然是万物有灵的理念在其间，祈求护佑，奏乐必当虔诚，这是为神奏乐。但在考察与辨析中我看到，同为礼制仪式，既要面对神灵也要面对众生，礼制仪式用乐中也有人际交往必备者，诸如嘉礼、宾礼等，彰显仪式用乐的丰富性。如此有仪式用乐与非仪式用乐之分，在中国与仪式相需用乐即为礼乐，不与仪式相需用乐则为俗乐，这样的两脉是古人的认知，只不过既往学界少从这种理念把握而已。如此我们所把握的两条脉络有拓展的意义。

近百年来，中国发生了巨大的变化，原因多方面。国门开放（姑且不论主动与被动）以及科技进步，导致西学涌入。应该看到，虽然历史上中国也与周边国家乃至全世界有相当的交流，但仍处于一个相对封闭的生态环境中。因此，中国传统文化从主体意义上无论发生与发展虽有融合却具自我为主导的特色样态，甚至还对周边国家产生了极大的影响，这一点毋庸置疑。

我对西方音乐文化的认知多源自接受高等音乐教育以来对欧洲音乐相对系统的学习，所学多为欧洲专业音乐艺术的经典样态，这当然包括音乐基础理论的涵养。当民族音乐学理论进入中国，我们听到了同样来自西方、与欧洲音乐表述之不同的声音，可见西方学者对音乐并非单一视角把握。但民族音乐学研究的实例多为非欧地区，特别是美洲、非洲和亚洲，甚至是对没有文字的区域音乐文化进行研究的样态，这让我困惑，难道欧洲音乐文化整体就是以审美欣赏为主导的用乐样态？虽然也有教堂中赞美诗以及婚礼和葬礼中的用乐，但却将这些置于比较弱的地位，何以撰史者不去关注欧洲诸国在社会各种场合用乐的功能性意义呢？

西方文化中有仪式及其用乐毋庸置疑，这也是西方文化的有机构成，这在西方理念中同样不完全属于审美和欣赏的意义，由于撰史者关注点不同，所以会将

其“忽略”。我们看到，凡带有“学”（ology）的意义都具主观性，由是人们说音乐史所述为客观存在，而音乐史学则具主观性就是这个道理。以历史人类学和功能主义理论把握中国音乐文化史同样具有主观性色彩，但却是建立在中国传统用乐客观语境之上。

一个有意思的现象是，中国自周代以降三千年的社会形态中，乐一直以礼乐和俗乐两条主导脉络的样态发展，主流社会中更重礼乐，但20世纪学者们在撰史过程中却将历史样态中这一条主脉给忽略或弱化，这让我百思不得其解。现在看来，这个问题其实不难解释。当撰史者参照欧洲音乐史的撰述范式对中国音乐脉络进行把握之时，“选择性”观照导致了这种状况。依照西方撰史范式进行把握，可以强调中国音乐审美与欣赏意义，但缺失了中国传统音乐文化礼乐主脉体系化且一以贯之的特殊意义。我曾多次向学生发问：至亲们在凄清的乐声中面对尊者灵柩行午奠礼，悲声大放，这乐是为仪式诉求的需要，此时他们是否一边欣赏一边行礼呢？这应是怎样的心情！

既然功能主义理论源自西方，何以西方音乐史的撰述者不以此理念对西方音乐史进行重构？在我看来还是“范式”的意义，范式意味着固化。问题在于，西方既有结构主义也有解构主义理论，何以撰史者不去解构再重构呢？

在20世纪，我们音乐的撰史者多以西方范式为理念，这样的思维恰恰以忽略中国传统文化内涵为代价。有意思的是，当我们借助西方功能主义、历史人类学等学术理念来认知中国传统音乐文化，可以感受到中国音乐文化非但两条脉络清晰存在，而且中国先民更重礼乐意义，并在长期发展中形成体系化。俗乐一脉，在中国有很好的发展，且与礼乐形成张力，并行不悖。中国传统音乐文化的特色就在于此。俗乐一脉供人们审美与欣赏，甚至有宣泄的意义，与日常生活最为密切，引发人们更多关注完全可以理解，但我们应把握历史语境，看到当下广袤乡间社会尚存对历史大传统礼乐一脉的接衍，将反映中国音乐文化两条主导脉络的特色著述提供给世界。应明确，既为乐，无论礼乐和俗乐都属艺术样态，但中国礼乐重在仪式性情感诉求为用，且具体系化意义，这种体系化彰显特色，关键在于我们应在把握这种特色的前提下撰述中国音乐文化史。

中国现代意义的音乐史学不足百年，我们不必着急打破“范式”，大家都来研

究具体问题并逐一解决（当然要引入或创造新的学术理念与方法），当被解决的问题积累到一定数量，在此基础上便可撰写出一部不同既往、能够反映音乐文化礼乐与俗乐两条主脉整体样貌的中国音乐文化史。这既体现学术进步，亦彰显中国传统文化的深层内涵。

西方音乐史中有这样一个故事，说有位作曲家请同仁欣赏新作，在音乐会上被请者频频脱帽，意味着在新作中不断遇到“熟人”，这是善意的讥讽。反观中国传统音乐却有移步不换型，在既有和区域音调的基础上不断创造的样态，显现文化差异。其实这种差异还有很多，应认真梳理方显特色。20世纪以来，在向西方学习的潮流中，中国现当代音乐从创作技法、音乐形式等方面都越来越与西方接轨，这当然是在西方音乐思维和理念下的产物。当我们更多从当下城市“主流”音乐发展予以把握，与传统渐行渐远，也就愈发难以把握中国传统音乐文化的内涵。有学者听我讲到当下乡间社会民间礼俗中用乐的状况，他疑惑地问道：“还有吗?”我们说不但有，而且大量存在，当下全国范围内如此众多音乐类非物质文化遗产代表作就是明证，没有这种理念、不深入下去当然什么也看不到。当然，如果不去辨析乡间社会礼俗用乐中存在音乐形态的性质，不具辨识的能力，只以民间、当下认知，也难以明确传统的意义。中国乡间社会中积淀着中国音乐文化大传统，要认知须有相应的知识结构与知识面，否则便会陷入茫然状态。我们当然要有紧迫感，毕竟时代在变，城市化是为大趋势，而音乐的时空特性依旧存在，社会主流中所教所学已经进入西方语境，当承载传统的诸种因素消解、集体无意识真的到来之时再去考察中国传统音乐文化的特色，无疑会有更大的难度。

结　语

在艺术研究中是否需要融入“史”的维度，这取决于研究对象是否具备丰富的“史”料。因此，毫无疑问，在面对承载着厚重的“史”的复杂社会，我们的艺术研究则必然具备“史”的维度。此外，“史”与“志”并非是对立的两种方法论，在艺术研究过程中，采取“志”的方法不一定就意味着排斥“史”的方法。社会在变，研究社会类型随之变更，研究方法论亦应随之而变。艺术人类学研究从乡村到城市，从无文字社会到复杂文明社会。我们不能依然采取无文字社会的

研究方法来研究文字社会，我们也不能采取原住民社会的研究方法来研究城市社会。生活如同一条河在往前流淌，研究方法则如同河上的船，需要随着生活之流而迁移，适时择法而变。因此，艺术研究中需要保持对于历史的尊敬，历史意识是艺术研究叙事中的隐形所在与所往。

（原载于《民族艺术》2015年第6期）

学术理念养成与探索的意义

接到中国艺术研究院研究生院李心峰先生代《民族艺术》的邀约，要我对此前所从事的学术研究做一番回顾，承蒙错爱，竟然也到了回顾的年龄，不胜感慨。

我曾是一位下乡插队青年，能够走上学术的道路全凭多位贵人相助，是徐青茹老师到淄博将我从知青点上招致山东师大，孙继南、刘再生、张幼文等老师是我本科阶段授业恩师，且一直在关心帮助我。是周畅先生和方妙英先生等为我的研究生阶段夯实学术基础，袁静芳先生在我博士阶段无论是学术还是生活都关爱有加。乔建中先生是我进入音乐研究所的领路人，并为我创造良好的研究环境。

我是改革开放后第一届大学生，即所谓七七级。1978年初入山东师大学习音乐教育。1982年伊始毕业分配至山东昌潍师专艺术系从事声乐课教学，并在当年夏天参加了教育部在山东烟台举办的高师系统中国音乐史讲习班，黄翔鹏、夏野、郭乃安、冯文慈、李佺民、汪毓和、陈聆群、周畅等学界著名的学者开讲38天，其中许多学员后来在音乐史学界颇有建树。由于这样的经历，1984年系里担任音乐史课的老师调离，系主任赵治修先生便让我兼任中国音乐史课。在中音史教学过程中，我深感基础知识储备不足，便到中文系旁听古汉语、古典文学、现代汉语等课程。1988年考入厦门大学艺术教育学院读研，周畅先生要求我利用综合大学的优势调整知识结构、拓展知识面，因而到中文系、哲学系、人类学系（涵盖考古学）进行系列选修，研究生教学计划修完32学分即为完成，我拿到59个学分（有两门课旁听没要学分），这为学术研究夯实了一定的基础。进入中国艺术研究院音乐研究所工作数年，又在职到中央音乐学院音乐学系攻读博士学位，其间有针对性地到北京大学、中央民族大学选修相关课程。音乐史学和传统音乐文化研究，需要综合性知识，这些在综合大学可以得到有效补充，如此在学术研

究中方能够有所深入。

近30年来我的学术领域主要有三：先是研究中国弓弦乐器史，其后重在“中国乐籍制度研究”和“以乐观礼”。说到研究特色有以下几点：一是运用多学科知识，有整体意识；二是不囿于既往，有问题意识，主动与多学科学者交流与沟通，多视角把握研究对象，在研究中培养逻辑思辨能力；三是从多种功能性意义上认知传统音乐文化，探索国家与民间、制度下的组织态传承与传播、自然态传承传播的互动；四是在研究中自觉运用历史人类学方法，注重从实地考察中寻找学术点并与文献对接；五是提出“接通”理论，强调针对不同研究对象将许多看似不相关者联系起来①；六是提出中国传统音乐文化是由礼乐和俗乐两条主导脉络构成，互为张力共同架构。我在1991年进入中国艺术研究院音乐研究所，所长乔建中先生让我从事《中国音乐文物大系·山西卷》的编纂，这给了我遍访山西全省的机会，与此同时利用多种时机到各地考察，既把握与音乐相关的文物又注重传统音乐文化活态的第一手资料，然后回归案头考辨，坚持不懈上下贯通式的思考，终于有所收获。

我的学术思路主要是将当下活态存在于民间的传统音乐文化以定位辨析，厘清发展脉络。既然是为传统，一定是在历史上生成，活态积淀在当下。既然是积淀当然需要代代相承在发展中延续，这里有一个如何将当下与历史传统接通、如何看待当下传统活态的问题。换言之，从事传统音乐文化研究，就要面对当下传统的活态，把握其背后的意义，在整体观照下认知传统。音乐学界将音乐史学与传统音乐定位为两个学科，如此的问题在于：研究历史难以把握活态，而研究活态则较少有历史观念，两者难以接通，所产生的学术认知常常是割裂的。如此方有除了宫廷就是民间，所谓宫廷为国家制度支撑，而“民间”则松散无序等诸种学术认知。

将历史人类学（音乐学界为历史的民族音乐学）方法用于史学和活态研究可以有效解决这种割裂现象。要掌握和使用这种方法，首先应将既往的研究搞清楚，其次是要调整自己的知识结构，拓展知识面，这就要涉猎多学科领域，粗通多学科论域、研究方法和学术理念，在综合性的基础上把握自己的研究对象方能

① 项阳：《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，北京：中国文联出版社，2014年。

有所进展与突破。一个世纪以来，音乐学界治中国音乐史多以欧洲专业音乐发展为参照系，更多从艺术与审美视角加以考量，写出的是中国音乐艺术发展史，对音乐的社会功能性和实用功能性认知不足，难以整体把握音乐在文化中的整体性功能和作用。我们从艺术与文化的双重视角对音乐在社会中的整体意义进行把握，架构中国音乐文化史，在这种学术拓展的意义上前行。

以这样的学术理念进行音乐文化研究具有一定的艰难性，因为音乐院校课程设置多以音乐本体为重（当然非常必要），专业院校的课程设置显然不像综合大学那样齐全与完备，受性质所限，难有拓展。如前辈学者黄翔鹏先生在20世纪90年代初期所言，如果不能够跳出既往研究的窠臼，学术很难有突破性进展。究竟怎样突破，恰恰是我们需要思考的问题。黄先生倡导大家应该先研究问题，待有相当学术积累之时再来重写音乐史。我们遵秉先生的教诲前行，在不断学习与调整的基础上展开学术研究，力争有所进展。可以说，我们的学术研究与学术理念的形成是同步的，重在从点滴做起，向集腋成裘努力。我完整意义上的学术著作并不多，更多以文章样态呈现[①]。在音乐研究所的这二十多年，我深感学术氛围宽松与学术压力之大。以下将几个领域的点滴收获与大家分享。

一、中国弓弦乐器史研究

这个课题起始于在昌潍师专工作的日子。1984年潍坊市举行文艺汇演，我看到了一件非当下社会常规乐器“挫琴”的演奏，在研读相关文献以及对音乐文物考察过程中有所思考，并到这件乐器活态存在的区域——青州实地考察，认定其与战国时期存在的一种击弦乐器“筑”有关联，在一种学术亢奋中我论证了在“筑”身上完成从击弦到擦弦的转化，成就轧筝一族，这“筑”是中国最早的弓弦乐器。如果观点成立，则将学界既有弓弦乐器产生于唐宋时代的认知提早了近千年。我以《化石乐器挫琴的启示》[②]一文参加了1987年在江苏省江阴市举行的中国音乐史学会议并引起学界关注，从而拉开了弓弦乐器研究的序幕。

进入厦门大学研究生阶段的学习，在有了进一步知识储备的前提下，业师周

---

① 项阳：《当传统遭遇现代》，上海：上海音乐学院出版社，2004年；《接通的意义：历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，北京：中国文联出版社，2014年；《以乐观礼》，北京：北京时代华文书局，2015年。

② 项阳：《“化石”乐器挫琴的启示》，《音乐艺术》1988年第4期。

畅先生同意我以弓弦乐器为题撰写学位论文。得益于厦大良好的学术环境和导师的悉心指导，得益于同层宿舍楼历史系和人类学系学友的热情帮助，他们常给我惊喜，提供一些我尚未见到的文献和图像，如《考古》所刊浙江绍兴306号东周墓中弓弦乐俑就是由人类学系同学提供，这是周代有弓弦乐器的直接证据。历史系的学友认真听完我论文构思，提出了多个“为什么”供我思考，使得论文相对完善，改变了既往学界对于中国弓弦乐器唐宋起源的认知。论文完成之后，厦门大学艺术教育学院将时任上海音乐学院院长的江明惇先生和中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中先生请来主持我的论文答辩，并给予较高评价，认为对中国弓弦乐器研究有突破性进展。乔建中先生力主并多费周折助我北上，进入向往已久的中国艺术研究院工作。

来到北京的最初几年，我在从事音乐文物考察的同时继续弓弦乐器研究，沿着这条思路前行，许多新材料不断涌现，比如经罗复常先生介绍，在长沙考古部门杨应鳣、宋少华先生支持与帮助下，我对西汉长沙王室墓新出土的三件实用器筑（涵盖弓子与码子）现场考察，并与多地汉画像砖石上的弓弦乐器图像及其演奏形态进行比较；对多地宋金时期轧筝类乐器的壁画、乐俑进行考证；对山西繁峙岩山寺经幢上金代弓弦胡琴的线刻、甘肃榆林石窟中西夏或称元代壁画中的弓弦胡琴以及新疆所出宋代弓弦胡琴画像等进行辨析，有效地接通了中国弓弦乐器的历史链环，将这些用于《中国弓弦乐器史》的写作形成新的架构。在1997年，我受文化部委派去乌兹别克斯坦的撒马尔罕参加由联合国教科文组织主办的“东方音乐的共性”学术会议，并出任国际音乐节评委。我以“从中国弓弦乐器看东方音乐的共性”为题发表论文，认定中国弓弦乐器自成体系并在发展与传播过程中对世界弓弦乐器产生了至关重要的影响。当时多国学者对我的研究表示了浓厚兴趣，有学者讲到，你的研究有文献和考古材料支撑，改写了世界弓弦乐器的历史。是的，中国弓弦乐器的产生可溯至甲骨文时代且一直发展，从棒击到棒擦，形成筑族乐器后影响胡琴类弓弦乐器的产生，马尾作弓、作弦的胡琴也在中国产生，这是体系化意义，我从音乐传播学的视角予以把握，以相关文献为依据作出推论：中国弓弦乐器间接地影响了西方小提琴家族的产生。《中国弓弦乐器史》①

① 项阳：《中国弓弦乐器史》，北京：国际文化出版公司1999年版。

出版已有15年，这个专题一直是我的关注点，文献、文物与图像资料以及学界新识都在继续收集中，假以时日我会将该书充实与丰富。

二、中国乐籍制度研究

中国乐籍制度这个选题是我在山西从事音乐文物考察过程中逐渐认知并用二十余载加以揭示，在此间体味学术乐趣。1991年我来到音研所，乔建中所长要我参加国家社科重点课题“中国音乐文物大系”项目，承接山西省。所长讲山西传统音乐文化资源丰富，去了绝对不会后悔。这真是我的机缘。

在考察过程中，除了对各地博物馆藏和地面古建筑上与音乐相关的文物、图像考察之外，我比较注重收集地方志资料，并到当地文化馆了解传统音乐文化的活态存在，尽可能走访民间艺人，以把握历史存在与当下有怎样的关联。在这个过程中，我注意到有些民间艺人自称是乐户后代，且这种现象有相对广泛性存在，由是乐户概念进入我的视野。1993年，当我从《读书》上看到《天下谁人还识君》这篇文章，得知清代学者俞正燮在《癸巳类稿》中有《除乐户丐户籍及女乐考附古事》一文，将俞文找来研读之后愈发感到这个群体对中国传统音乐文化的重要性。张正明先生《明代的乐户》[①]一文读后也深受教益，激发了我在实地考察中对此刻意关注，搜集乐户信息成为必不可少的选项。从1991年冬天开始到1998年间，我走遍了山西所有县市，以至于大家误以为我是山西人。当《中国音乐文物大系·山西卷》实地考察完成，与乐户相关的文献与文物资料也有相当积累，适逢当年在厦大读书时同层居住的历史系马良怀博士在北大汤一介先生处作访学，常有机会到新源里西一楼（当时的音乐研究所，现为艺研院研究生宿舍）畅叙，他对我乐户研究的思考给予肯定，激励我前行，我为有这样的师友深为骄傲。在音乐研究所主办的“首届鼓吹乐学术研讨会”（1995，河北固安）上，我拿出了初步研究成果《山西乐户考述》[②]，如此方有在中央音乐学院读博期间业师袁静芳先生一定要我以乐户为题深研的指示。

做这个题目我可谓废寝忘食。音研所图书馆的诸位老师对我阅读丰富的馆藏

① 张正明：《明代的乐户》，《明史研究》（第一辑），合肥：黄山书社，1991年，第208—215页。
② 项阳：《山西乐户考述》，《音乐研究》1996年第1期。

资料提供极大便利，由是我做了数十万字的读书笔记。当时音乐学界对乐户问题几乎没有涉猎，这是一个新领域。我本想将这种现象作出相对系统梳理即可告成，待初稿两章七八万字写成，却在深研文献之时突然悟到乐户应归于跨越一千又数百年专业、贱民、官属乐人的国家制度——乐籍制度，在这种制度下，官属乐人们上至宫廷、下至府州郡县因应官府、社会礼乐和俗乐的需要而存在。

既然涉及国家制度，便不再将目光仅限于山西，我是在文献梳理过程中逐渐把握乐户在历史上全国性存在的。当我掌握了十余省涉及乐户的文献，这种国家制度下存在乐籍制度的认知便愈加强烈。我梳理出自南北朝至清代雍正年间乐籍制度发展的基本脉络，感知到在这种制度下，并非是既往学界所认知的中国音乐文化除了宫廷就是民间的样态，而是从宫廷到各级官府有着用乐一致性的意义。我借助于文献归纳出唐代的“轮值轮训制”，宋代的教乐所制度，提升高级别官府衙前乐营、府县教坊乃至县衙必备吹鼓手的意义，认知宫廷与各级官府中官属乐人上下相通的互动，如此导致音乐本体具有一致性。这个群体在国家制度规定性下“终身继代不改其业”（《唐律疏议》），所有专业音声形态多为这个群体的创造与承载。国家对官属乐人在不同时期随发展有职业规范与要求，诸如宋代以降“男记四十大曲，女记小令三千”，男女分工有所侧重，无论礼乐与俗乐都由官属乐人承载，他们在乐籍体系内创承，面向社会传播，形成中国音乐文化的主导脉络。

在对山西进行全方位考察的同时，我借工作上的多种机会先后到多省市的乡间社会中考察，同样也关注乐户后人的存在，并借助《中国民族民间器乐曲集成》《中国民间歌曲集成》以及《中国民间戏曲集成》等多种当下的活态资料把握雍正年间乐籍制度解体后曾经的官属乐人将其承载的多种专业音声形态从侧重官府服务转而既为官府又为民间服务，乐人们在失去国家供养之后更多面向社会求生存，把专业体系内的多种音声形态接衍到民间，所谓“官乐民存”是也。把握住了乐籍制度解体这个历史节点，我们可以对既往不能解释的问题产生新的认知，许多所谓有“活化石”意义的乐种与剧种、曲种与历史上的官属乐人之承载有着千丝万缕的关联。书稿完成，学界给予了较高评价，认定从制度、乐人与音乐本体相结合的视角尤为可取，显现历史音乐文化与当下活态存在有效接通。

2001年春天，北京大学考古文博学院的徐天进教授邀我为硕博研究生讲音乐

考古，由是有了与时任“北京大学中国古代文明研究中心”主任李伯谦先生长谈的机缘。他了解到我的乐户研究之后讲这些生活在社会底层的官属乐人承载着真正意义上的传统音乐文化，值得深入挖掘。两位先生鼓励我将书稿修订后交由“中心”学术委员会评审，若通过则可由他们资助出版。这对我既是好消息又心怀忐忑，能否获得认同有待检验！三个月的时间我几乎足不出户地修订书稿，又在焦虑中等待三个月后，传来消息，评审通过，由“北京大学创建世界一流大学出版经费资助”，作为中心首批学术丛书交由文物出版社付梓①，这无疑是对我莫大的激励。

还应提及的是，1999年我以《山西乐户研究》为题申报国家社科基金项目得到专家评委青睐（99CD25），随之被教育部设在中央音乐学院的211基地“中国音乐学研究中心”第一批项目选中，两者相加解决了我第一阶段专项考察经费。我清醒地意识到对于乐籍制度研究来讲这只是一个开端，由是我申报了第二个国家社科基金项目《中国乐籍制度研究》（2003）并获得批准。对乐籍制度研究较之山西乐户研究更为宏观，要从深度、广度上进行挖掘，课题做得艰难：乐籍制度作为国家制度存续千年，所有国家意义上专业音乐（涵盖戏曲、曲艺）形态都由这个群体创造，既往学界没有把握制度下专业乐人创承的整体意义。将目光聚焦于一时一地，难以把握官属乐人体系内群体性互动与交流所致音乐的同与异以及延续发展。理念上升取决于对不同时段文献考辨以及区域活态个案考察的综合把握。走向“历史的田野”，“回到历史现场”②需要有历史观念，这样走进“田野”才能够有所发现，当发现问题之后需有针对性地深耕文献，这是一个互动互通过程，即在实地考察中发现，回到案头运用相关文献思辨以致解决。当多个地点所发现的问题与解决积累到一定的量，方有升华的意义。我们所面对的考察对象既有当下城市中的传统音声技艺形态，更多存在于当下乡间社会中与民间礼俗（同样具五礼之吉、嘉、军、宾、凶的类分）相须为用者，这些礼俗多具仪式性且活态存在，要对这些仪式及其用乐进行全方位把握，每次外出至少要两到三人，包括摄像、照相以及记录等，若非经费掣肘，我们会有更大进展。

这么博大的研究对象，显然不是个人所能够完成的任务，需要团队的合作。

---

① 项阳：《山西乐户研究》，《北京大学古代文明研究丛书》（四），北京：文物出版社，2001年。

② 参见陈春生先生的文章，郑振满：《乡族与国家》，生活·读书·新知三联书店，2009年。

好在新世纪以来我的硕士与博士研究生比较给力，他们的选题诸如《秦淮乐籍研究》（程晖晖，2007）、《中国礼乐户研究中的几个问题》（张咏春，2008）、《曲子的发生学意义》（郭威，2010）、《明清军礼与军中用乐》（任方冰，2011）、《大曲的演化》（柏互玖，2012）、《佛教音声为用论——以历史演化、五台山活态为例》（孙云，2013），还有近20篇硕士学位论文也对一些具体问题展开研究，当下在读者也是在研者，这对乐籍制度研究的学术整体非常有意义，正像我在《山西乐户研究》后记中所言，要真正将这个硕大的体系厘清，需要学界调整学术理念后"群起而攻之"，要持续相当长的时间。

可能会有这样一个令人困惑不解的问题：既然乐籍是延续一千又数百年，对中国传统音乐文化有着至关重要影响的制度，何以既往音乐学界鲜有涉及，少有问津？其实这也是我二十多年来的困惑。龚自珍在《京师乐籍说》中言道："昔者唐、宋、明之既宅京也，于其京师及其通都大邑，必有乐籍，论世者多忽而不察。"① 由于这个群体低贱的身份，明明社会普遍存在、社会需要，明明是国家制度下这个庞大的群体承载着全方位的专业用乐，当下的"论世者"却有这样的表现不能不说是一种遗憾。其实将历史文献剥离并予以整合后所见记载还是蛮多的，关键在于当下学界是否有这样的学术理念加以关注。是否我们的治史者对乐人以及左右其生存的制度有意无意地忽略呢？音乐学家郭乃安先生有句名言："音乐学，请把目光投向人。"② 如果音乐史学研究不能够对准承载音乐的人、不把握管理和实施国家用乐的相关制度（当然要涵盖乐籍制度及其承载的音乐本体），这种情状发生也就在所难免。说到底，不是古人不明白，而是现代人不明白。

历经一千又数百年间的乐籍制度在雍正年间走到了历史尽头。雍正皇帝将这些专业、贱民、官属乐人之乐籍除去使其与齐民并列，这个遍及宫廷以及地方官府的庞大群体从此没有了官家饭碗而被推向"市场"，官家需要雇用同时还给这些乐人们划分区域范围为民众礼俗用乐和娱乐用乐服务，因此专业乐人将其承载的专业音声形态和作品在为民众服务的同时继续发展，这就把曾经的官方形态从形式到内容转为民间样态。把握传统音声形态及其作品历史上的存在方式和当下活

① ［清］龚自珍：《京师乐籍说》，《龚自珍全集》，上海：上海人民出版社，1975年，第117—118页。

② 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，中国艺术研究院音乐研究所编：《音乐学文集》，济南：山东友谊出版社，1994年，第684—694页。

态以及内在关联性至关重要，这也是本课题的难点。学界既往研究缺失国家制度下官属乐人（特别是地方官府官属乐人体系化存在）承载积淀在当下的意识，将传统音声形态活态存在简单以“民间”加以解读，这就难以解释广泛区域何以会有相通、相同的多种音乐形态及其作品。进一步来讲，历史上的官属乐人承载国家和社会所需所有专业用乐形态，既涵盖了国家多种仪式诉求中所用的礼乐，也涵盖了因应多种场合所需的俗乐。换言之，只要是在国家意义上功能性所需的诸种用乐都由这个群体创承。然而，这并非全部，还应看到不同区域真正民间态的形式、作品与这些国家意义上用乐在创承间的互动关系。

这二十余载，我们在浩瀚的典籍之中从官书正史到野史稗编、笔记小说、地方志书等进行筛查，在多省市乡间社会中实地考察礼俗用乐，对中国戏曲等多种形态何以会“男唱女声”，何以在全国各地都有相通、相同的剧目、曲目和乐队组合形态等都有了相对合理的解释，而这些恰恰是既往学界鲜有把握者。相信经过坚持不懈、持之以恒的群体性努力，必将对传统社会中这种国家制度下丰厚的音乐文化内涵进行有效揭示，这将改变学界对中国传统音乐文化存在的既有认知。我们也看到，近年来学界已经开始关注乐籍制度以及这个制度下存在的群体转入民间之后的活态承载，但这只是初步认知，与乐籍制度之于中国传统音乐文化应有的地位还相去甚远，同志仍需努力。

三、以乐观礼

这个课题是我在乐籍制度研究过程中逐渐提炼形成的。音乐学界会对历史的一些特殊时段强调音乐的社会功能和教育功能（诸如两周和抗战时期），但对于社会功能和实用功能的认知并未像审美功能那样贯穿始终，因此难现整体。当我们从功能性视角切入，则见音乐的多种功能性意义。历史上官属乐人承载国家礼仪用乐和社会多种场合用乐，中国传统音乐文化有着礼乐与俗乐两条主导脉络且一以贯之，而非像学界既往认知的那样，两周为神本，其后为人本。两周亦有俗乐，后世亦有礼仪用乐诉求。礼乐一脉无论对于国家还是民间都不可或阙[①]。既往音乐学界的研究如同大学术界一样讲礼乐更侧重两周礼制的层面，似乎将礼制

① 参见项阳《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期。

厘清这礼乐也就清楚了，鲜有从乐的视角认知；再者，讲礼乐更多关注两周，认定其后礼崩乐坏，礼乐消解，更多将目光盯在俗乐一脉。其实这礼仪用乐诉求无论国家还是民间一直都存在，且具多类型、多风格，礼乐同样反映社会人群的多种情感，如果不能认知这一点，则难以把握中国音乐文化整体性意义。

刻意关注这个课题不能不提到两位学界仁兄对我的帮助和启迪。一位是北大考古文博学院的徐天进教授，他看到我们在实地考察中录制的一些民间礼俗仪式用乐后邀约我去北大讲乐与礼的关系，这让我相对集中地思考这个问题。接下来是《光明日报》"国学版"主编梁枢先生与我交流后提出应该对乐与礼制的关系进行研讨，学界多侧重礼制、仪礼文化，对乐的认知是以礼观乐，而我可"以乐观礼"。此命题意义重大，我深感自己的短板是对文献与学界既有研究成果把握不足，因此决心潜心于兹。在近十年间我基本上是双线作战，一是继续乐籍制度研究，二是以乐观礼[①]。这两者并不矛盾，甚至可以互补，毕竟中国音乐文化就是礼乐与俗乐两条主导脉络，这乐籍中的男性乐人以承载国家制度下的礼仪用乐为主。需要明确的是，作为国家礼乐，绝非仅限于宫廷，而是宫廷与各级地方官府均需要的情状。国家礼制规定多种仪式中必须用乐，而在科技不够发达的传统社会中所有仪式用乐必须由乐人活态承载，这是必须明确的道理，频繁的多类型仪式用乐也是各级官府都有这一乐人群体存在的理由。以明代为例，全国有县衙以上的官府一千七百余处（见《明一统志》），每一级官府都要实施礼仪用乐，因此有庞大的国家官属乐人团队的存在。国家礼书与地方志书中对这些国家规定性用乐的仪式类型记载详备，既往学界对地方官府仪式用乐及承载者认知的缺失导致只将目光盯在宫廷，不能不说是一种遗憾。礼乐文化是中华文明的特色构成，如果仅将目光盯在两周谈礼乐，难以把握中华礼乐文明的持续性存在。

我从礼的观念形成—礼俗—礼制—礼制仪式—仪式用乐诉求—仪式用乐类型—仪式用乐体系的脉络进行认知，从礼乐观念到礼乐制度以及礼乐形态进行辨析，把握国家礼乐从宫廷到各级地方官府制度下的整体存在，这是从逻辑起点进行系统梳理的意义。所谓礼乐一定是与礼制/礼俗仪式相须固化为用，在这种意义上，首先是礼的观念。有了礼的观念，约定俗成则为礼俗，当礼俗被掌握国家权

① 对于此，中国艺术研究院给了我极大支持，批准我的"以乐观礼"立项，解决了考察经费问题。

力者所规范则上升为礼制。中国之礼制从祭祀理念中走来，在上升过程中逐渐演化为国家等级化、体系化的制度。礼制中有仪式诉求，这仪式诉求依照制度规定性有些必须用乐，有些则不必用乐，因此，这礼乐其实是与仪式诉求的一部分相须为用。鉴于仪式诉求不可或阙，在发展过程中依照礼制仪式类型规定与之相须为用的乐制类型以对应不同的情感表达，且在国家制度下有等级化意义，在不同礼制仪式类型中用乐有着多风格的特征（对应不同情感），依照这种类型性和等级化安排礼乐的使用，因此国家礼乐是为等级化的礼制仪式类型对应乐制类型（雅乐类型与非雅乐类型），这礼乐是有制度规定性的仪式仪轨与礼乐形态的有机结合。所有关于礼乐制度的辨析都不应忽略在礼制仪式和礼乐形态相须为用的整体把握下展开，对礼乐观念的辨析也要建立在仪式及其用乐的基础之上。

夏商时代其礼乐制度由于文字记载的不足尚难以全面把握，周代直至周公时期方有真正国家意义上的礼乐制度，并在宗周诸国统一实施，可以此为逻辑起点。学界有这样的认知，即周公对礼乐制度只是构建了一个框架及确立了最高层的祭祀仪式用乐，其他则是在西周时期逐渐发展完善。如此认知导致学界集体性忽略礼乐的整体意义。应该认识到《周礼》和《仪礼》所述均为礼，其中的用乐均具礼乐意义，中国礼乐制度的特色就在于这种仪式用乐的多类型、多层级、多风格以及体系化，由此成为中华文明的特色构成。周室东迁，王室逐渐式微，“礼乐征伐自诸侯出”，这是礼崩乐坏的具体显现。东周是中国思想史上第一个高峰期，诸子百家论乐恰恰是周代礼乐制度呈现崩坏的时期。

应该明确的是，东周礼乐崩坏之论完全是针对西周而言。我们看到，经历了两周数百年礼乐观念的夯实，从国家意义上这种礼仪用乐诉求已经固化，因此，历朝历代这种体系化、多类型性、多层次性的礼制仪式用乐从制度上没有改变，变化的是某些类型下具体仪式的增删以及“王者功成作乐”——本朝国家最高礼制仪式用乐的新创。换言之，国家与社会多层面仪式用乐的体系化意义一以贯之，这是中华礼乐文明的显著标志。

有这样认知还在于以乐观礼的视角。在此基础上我们重点探讨了何谓“乐经”及其失传的原因，“《诗经》与两周礼乐的关系”，“礼乐、雅乐、鼓吹乐之关系”，提出“中国礼乐制度三千年四阶段论”，并对四个阶段进行具体辨析。我们

对有了乐谱之后礼乐的具体形态以及乐制类型，诸如雅乐类型与非雅乐类型（礼乐类下之俗乐类型[①]）之形态本体进行分析，以把握这些礼乐形态哪些随王朝更替而消解，哪些有延续性意义，并在乐籍制度解体之时由地方官府中的专业乐人接衍至民间当下活态存在，如此形成整体礼制与礼俗用乐架构。

在下以为，我们对礼乐制度的探讨可为学界提供一个乐的视角。由于既往学界更多从礼的视角进行把握，探讨礼乐制度存在着言礼不说乐的倾向。似乎将礼的问题讲清楚了，这礼中用乐自然也就清楚了。这其实是一种误区。就礼乐文化、礼乐制度而言，如果脱离了乐来论证礼乐，有如隔山打牛。我们可以探究礼制，也明确礼乐是礼制中的有机组成部分，但当我们明确礼乐制度是乐与礼制仪式相须固化为用，具多类型、多风格、多层级、体系化的意义，在此基础上探讨礼乐文化方能落到实处，否则便是无的放矢的泛化。说东周为礼乐制度的鼎盛期更是可疑。虽然东周时期对礼乐制度讨论相对集中，在诸侯争霸的社会背景之下，社会在对礼制僭越的同时有这样一群在思考礼乐的意义，孔夫子提出仁与和的理念，克己复礼，试图恢复周公所制定与倡导的社会秩序，这是对礼制的整体而言，以礼乐制度全面取代礼制显然不妥。虽然孔子有“兴于诗，立于礼，成于乐”的理念，但礼乐制度毕竟是礼制下部分仪式诉求中为用的意义（当然礼乐器与佾舞人数也是依制拥有，这会导致礼俗兼用），不可将礼乐制度的概念过于泛化使用。再有，这礼乐文化在注重等级化的同时也有不断下移的过程，只有让社会都能够懂得礼乐文化，有文化认同，这礼乐文明一以贯之方具实质性意义。

还应考量的是，即便对乐尚无乐谱的时段，探讨礼乐也应有乐的视角，毕竟这礼乐制度需要有礼乐形态以为支撑。孔子的时代诸子百家都要面对礼乐形态，他们所阐发的思想与议论是面对具体礼乐形态的形而上意义。所以说，《礼记·乐记》也是基于有形而上的阐释。由于乐是一种以音声为重的形态，具有稍纵即逝的时空特性，又由于这礼乐中最高层级的雅乐具有歌舞乐三位一体的特性，且具群体意义，如果不是有相应机构专门负责训练、实施、保证与仪式相须活态传承，在尚无乐谱和舞谱发明的情状下这礼乐断无存在的可能。再有，这礼乐也绝不会如同进了歌舞厅一般，毕竟是为仪式中为用。这些都是基于乐本体之存在的

① 参见项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应，与雅乐对应》，《音乐研究》2014年第1期。

考量，也是把握礼乐所必须有的视角。

作为“中国艺术研究院学者丛书”中的一本，本该在2014年初出版的《以乐观礼》文集，经历了近半年的编辑之后又在出版社躺了一年有余，书中的思考停留在2013年中期，其后我又发表了数篇，探索还在继续。中国礼乐文化不应断裂，我提出新时期应该在有扬有弃的基础上创建礼乐文明新体系，并在中国艺术研究院的支持下主持召开“探索礼乐文明新体系学术研讨会”（2014年8月）。我对礼乐的思考在于为学界提供以乐观礼的视角，也是对音乐学界不从音乐视角把握礼乐之存在的反思。作为乐，如果看不到其所具有的时空特性，不回到历史语境中去以行把握，研究缺憾在所难免。

所谓学术研究，是在有一定学术准备的前提下将进入相关专业状态的所思所想记录下来与学界分享。当然，所思所想不等于胡思乱想，是面对学术对象进入学术状态的思辨。既然为学，则见仁见智，讨论方有意义。我的体会是，要把握学界相关研究却不能囿于此，否则学术难以进步。拉杂写来，算是对我近三十年学术生涯的回首，也是向学界同仁的学术汇报，敬请批评指正。

2014年冬日于京北天通苑

（原载于《民族艺术》2015年第1期）

世纪出版

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书　项阳 总主编

山西乐户研究　项阳 著

宗教音声·礼俗用乐　项阳 著

秦淮乐籍研究　程晖晖 著

中国礼乐户研究　张咏春 著

曲子的发生学意义　郭威 著

明清军礼与军中用乐研究　任方冰 著

大曲的演化　柏互玖 著

佛教音声为用论　孙云 著

明清国家小祀『三皇先医』仪式用乐研究　常江涛 著

泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐研究　逯凤华 著

音乐史学新探　张咏春 主编

民间礼俗用乐研究　孙茂利 主编

音乐礼俗的当代传承　李卫 主编

分类建议　音乐理论

ISBN 978-7-5523-1763-3

9 787552 317633 >

定价：82.00元